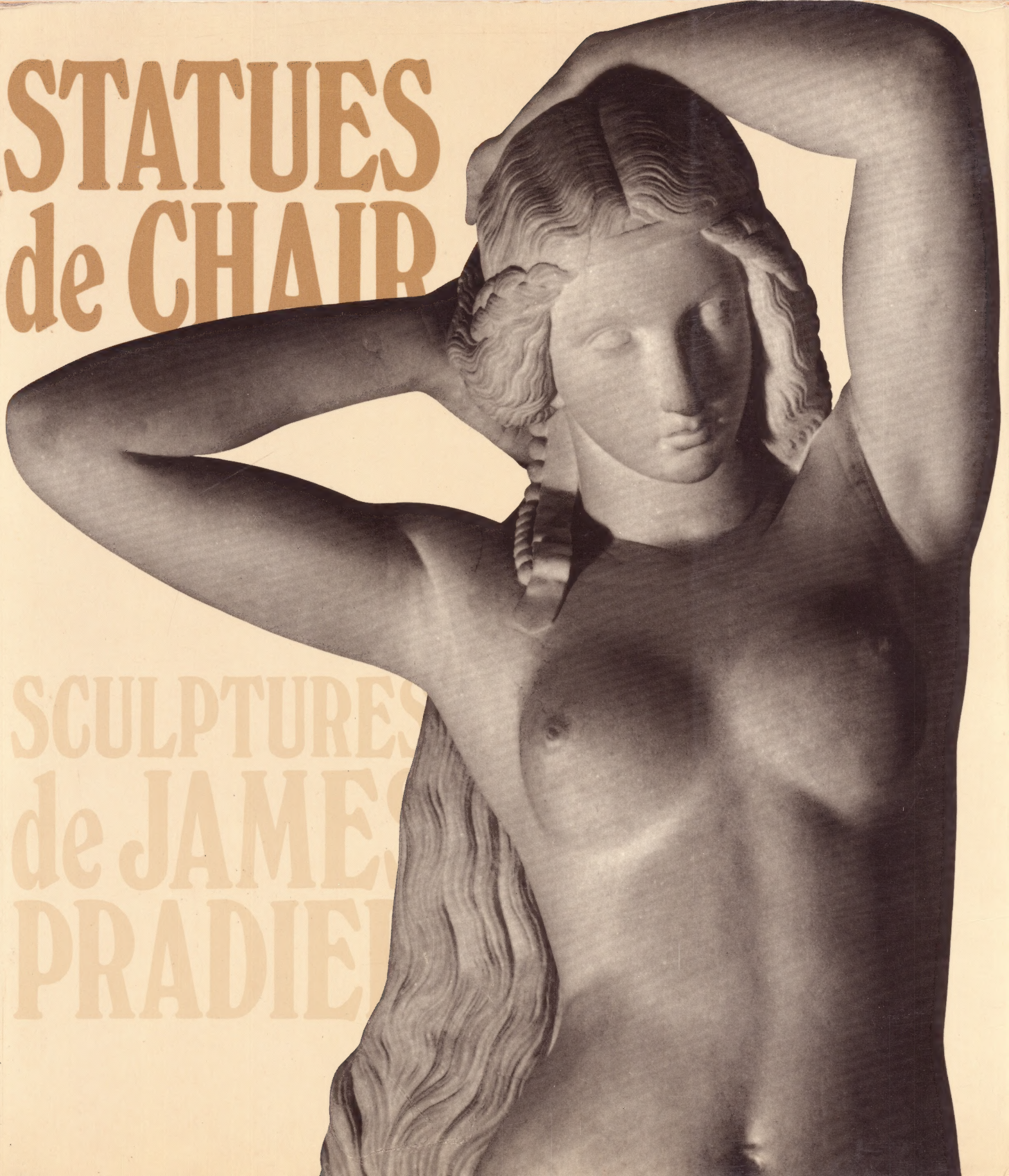
PRADIER STATUES DE CHAIR

m

STATUES de CHAIR

SCULPTURES de JAMES PRADIER



STATUES DE CHAIR

J'ai toujours préféré la statue à la femme et le marbre à la chair

Théophile Gautier, *Portraits et souvenirs littéraires*, Paris, 1874

James Pradier, né à Genève en 1790, mort à Paris en 1852, fut l'un des sculpteurs parisiens les plus représentatifs du règne de Louis-Philippe, connu pour ses travaux à la Chambre des Députés (1832), l'Arc de Triomphe de l'Etoile (1834), la place de la Concorde (1838) et le Palais du Luxembourg (1841). Il est aussi l'auteur des Victoires du tombeau de Napoléon (1843-1852). A Genève, il sculpta le monument de J.-J. Rousseau (1834); à Nîmes la fontaine de l'Esplanade (1851).

Ce catalogue d'exposition décrit et analyse une centaine de sculptures et quatre-vingts dessins de Pradier, ainsi que de nombreux documents relatifs à la vie de l'artiste. Portraits, scènes mythologiques, décors pour des édifices civils et religieux et surtout d'admirables nus féminins permettent de redécouvrir l'art subtil de Pradier et de le juger autrement que d'après les reproductions tardives qui ont nui à sa réputation. Les dessins, pour la plupart inédits, font revivre les recherches du sculpteur pour fixer la forme définitive de ses statues. Les documents évoquent la personnalité de Pradier, son amitié avec Ingres, Victor Hugo, Théophile Gautier et Gustave Flaubert, sa vie sentimentale ardente et tumultueuse.

Ce catalogue est la première étude complète sur Pradier, le grand sculpteur classique qui fut également l'un des protagonistes du mouvement romantique.

STATUES DE CHAIR

Sculptures de James Pradier
(1790-1852)

Genève, Musée d'art et d'histoire
17 octobre 1985-2 février 1986

Paris, Musée du Luxembourg
28 février-4 mai 1986

Ministère de la Culture
Editions de la Réunion des
musées nationaux

STATUES DE CHAIR

Bacchante (Catalogue n° 2).

SCULPTURES DE JAMES PRADIER

Cette exposition a été organisée par le Musée d'art et d'histoire de Genève et la Réunion des musées nationaux avec le concours, pour la présentation parisienne, des services techniques du Sénat et du Musée du Louvre.
Ce catalogue a été réalisé avec une participation de la Fondation Pro Helvetia.

© Musée d'art et d'histoire, Genève 1985

© Editions de la Réunion des musées nationaux, Paris 1985
10, rue de l'Abbaye, 75006 Paris.

Couverture : Nyssia (Catalogue n° 15), photo O'Sughre, Montpellier.

Commissaires :
Claude Lapaire, directeur du Musée d'art et d'histoire, Genève

Jean-René Gaborit, conservateur en chef du département des sculptures du Musée du Louvre, Paris

Comité scientifique :
Jacques de Caso, professeur à l'Université de Californie, Berkeley (président)

Guillaume Garnier, conservateur au Musée de la Mode, Palais Galliéra, Paris

Claude Lapaire, directeur du Musée d'art et d'histoire, Genève

Isabelle Leroy-Jay Lemaistre, conservateur au département des sculptures du Musée du Louvre, Paris

Douglas Siler, historien, Bruxelles

Que toutes les personnalités qui ont permis par leur généreux concours la réalisation de cette exposition trouvent ici l'expression de notre gratitude et tout particulièrement :

les membres de la famille Pradier,
Madame Marion Schnerb,
ainsi que toutes celles qui ont préféré garder l'anonymat.

Nos remerciements s'adressent également aux responsables des collections suivantes :

Etats-Unis d'Amérique

New York, The Forbes Magazine Collection

France

Antibes, Musée Picasso
Besançon, Musée des Beaux-Arts et d'archéologie
Chartres, Musée des Beaux-Arts
Grenoble, Musée de peinture
Montpellier, Musée Fabre
Nantes, Musée des Beaux-Arts
Nîmes, Musée d'art et d'histoire
Paris, Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts
Fondation Dosne
Musée des Arts décoratifs
Musée du Louvre, cabinet des dessins
département des sculptures
Poitiers, Musée Sainte-Croix
Rennes, Musée des Beaux-Arts
Rouen, Musée des Beaux-Arts

Grande-Bretagne

Barnard Castle, The Bowes Museum

Suisse

Genève, Musée d'art et d'histoire
Société des Arts

Table des matières

Avant-propos (C. Lapaire) 9
Remerciements (J. de Caso) 12
Comprendre Pradier (J. de Caso) 13
Genève et Pradier (C. Lapaire) 48
Les années d'apprentissage (D. Siler) 55
La carrière d'un artiste officiel à Paris (G. Garnier) 77
Pradier et les musées de France (I. Leroy-Jay Lemaistre) 97

Catalogue

Prix de Rome, sculptures exposées aux Salons et projets pour de grandes statues (notices : J. de Caso) 109
Sculptures pour des édifices civils (notices : J. de Caso) 179
Sculptures religieuses et funéraires (notices : J. de Caso) 209
Portraits et monuments (notices : G. Garnier) . . . 219
Pradier et la statuette (G. Garnier) 246
Pradier et la statuette d'édition, objets, sources et méthodes (J. de Caso) 251
Les statuettes (notices : J. de Caso) 254
Pradier dessinateur (C. Lapaire) 291
Les dessins (notices : C. Lapaire) 296
Documentation (notices : D. Siler) 329
Jeunesse, séjour à Rome, premières années parisiennes 330
Les frères de Pradier 336
Pradier peintre 339
Juliette Drouet, Claire, Victor Hugo 342
Louise Pradier 350
Pradier, sa carrière, ses amis, sa mort 361
Quelques sculptures de Pradier 370
Repères chronologiques 379
Eléments bibliographiques 383
Répertoire sommaire des sculptures de James Pradier 385
Index 401

Auteurs des notices

J. de Caso 1-34 ; 63-92
G. Garnier 35 ; 37-62
C. Lapaire 93-152 ; 173-174 ; 218
I. Leroy-Jay Lemaistre 36
D. Siler 153-172 ; 175-217 ; 219-224

Abréviations

Autogr.	Autographe
Catalogue	Le présent catalogue « Sculptures de James Pradier »
f.	Folio
H. :	Hauteur
Inv.	Inventaire
L. :	Longueur
L.a.s.	Lettre autographe signée
Louvre	Musée du Louvre
MAH.	Musée d'art et d'histoire
Ms.	Manuscrit
n.d.	Non daté
n.s.	Non signé
Prof.	Profondeur
Répertoire	Répertoire sommaire des sculptures de J. Pradier, pp. 000-000 du présent catalogue

Pour les dessins, peintures et documents, les dimensions sont indiquées : hauteur × largeur.

Photographies : Musée d'art et d'histoire, Genève (Yves Siza et Maurice Aeschimann) et Musées nationaux, Paris ainsi que Bernard Terlay, Aix-en-Provence ; The Bowes Museum, Barnard Castle ; Musées de Besançon ; Archives Gad Borel-Boissonnas, Genève ; Claude O'Sughre, Montpellier ; Musée de Nîmes ; Bibliothèque Nationale, Paris ; Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, Paris ; Musée des Arts Décoratifs, Paris ; Atelier 80, Paris ; Bulloz, Paris ; Harlingue-Viollet, Paris ; E. Michot et Jean-Claude Loty, Paris ; Lauros-Giraudon, Paris ; Studio Lourmel, Paris ; Musée de Poitiers (Vignaud) ; Narodni Galerie V Praze ; Musée des Beaux-Arts, Rennes ; J. Mayerat, Rolle ; Jacques de Caso ; Jean-René Gaborit ; Jean-Jacques Pradier ; Douglas Siler ; Bernadette Torrès et les archives des auteurs, des musées et des collectionneurs.

Avant-propos

Après avoir été longtemps négligée par les historiens de l'art autant que par les responsables des monuments publics, la sculpture du XIXe siècle fait l'objet, depuis une dizaine d'années, d'un regain d'intérêt. Discréditée pour n'avoir été qu'une banale reproduction de la statuaire antique, ridiculisée pour son inspiration mélodramatique ou la mollesse savonneuse de ses formes, la sculpture du XIXe siècle fut rejetée en bloc par les générations formées à l'art de Rodin et attentives aux recherches de notre temps. En peu d'années, elle disparut des salles d'expositions permanentes des musées et fut souvent mise en réserves dans des conditions si précaires qu'elles en empêchaient même tout accès. Abandonnée par les conservateurs du patrimoine artistique, décimée par les deux guerres mondiales et les programmes de modernisation urbaine, la scultpure du XIXe siècle disparut également des encyclopédies de l'art, des études universitaires et des programmes d'expositions temporaires.

A l'exception de Canova et de Rodin, les sculpteurs qui marquent le début et la fin du XIXe siècle et qui jouissent de la faveur du public, les noms de Rude et de Carpeaux semblent les seuls de la statuaire française de cette époque à n'être pas tombés dans l'oubli.

Ainsi, l'œuvre de James Pradier est méconnue de la plupart de nos contemporains. Considéré pourtant comme le meilleur sculpteur de son temps, Pradier, dont même la date de naissance est estropiée par les dictionnaires d'usage courant, ne figure plus aujourd'hui dans les grandes histoires de l'art, comme par exemple la récente édition de la «Propyläen Kunstgeschichte». Condamnée à l'oubli éternel par les sarcasmes de Baudelaire, son œuvre a été desservie par tous ceux qui, concurrents ou anciens élèves, s'empressèrent d'en écarter l'attention du public. Quelques articles nécrologiques et recueils illustrés, des études plus poussées de Louis Avennier (1922) et de Pierre Lièvre (1932) ne suffirent pas à maintenir vivace un intérêt pour sa sculpture.

La personnalité de James Pradier, cependant, ne fut jamais oubliée. Les lecteurs de Victor Hugo et de Flaubert et ceux qui pratiquent les écrivains moins célèbres du XIXe siècle, comme Maxime Du Camp, ont rencontré James Pradier, sa maîtresse Juliette Drouet ou sa femme Louise dont les aventures servirent en partie de canevas à «Madame Bovary». Curieusement, c'est précisément à travers ces écrivains et le jeune Baudelaire qui en voulait tant à l'artiste «arrivé» qu'était alors Pradier, que l'œuvre du sculpteur continua à retenir l'attention. Des statues de Pradier figuraient, par exemple, dans les dernières expositions consacrées à Baudelaire ou Flaubert.

La révision des idées reçues sur l'art du XIXe siècle qui bat actuellement son plein, s'attaque également à la sculpture. Mais, plus que la peinture, le dessin ou même les arts appliqués, l'étude de la sculpture du XIXe siècle se heurte à des difficultés considérables. Nos contemporains paraissent bouder la sculpture. Les conséquences (ou la cause?) en sont la faible ardeur des éditeurs dans ce domaine, le petit nombre de travaux de recherche universitaires, le peu d'empressement des conservateurs de musée à présenter leurs collections et à prendre les risques financiers d'une exposition temporaire.

Pourtant, les expositions de sculptures sont plus indispensables encore que celles des œuvres à deux dimensions, les photographies et leurs reproductions imprimées ne pouvant donner qu'une image partielle et une vision subjective d'une statue qui demande à être appréhendée dans l'espace.

En prenant l'initiative de réexaminer l'œuvre de James Pradier et de lui consacrer une exposition aussi complète que possible, nous savions les difficultés auxquelles nous allions nous heurter. Genève, la ville natale de Pradier, et Paris, la capitale dans laquelle il connut le succès, se devaient pourtant de le faire.

Notre objectif fut de réunir des œuvres qui permissent d'apprécier pleinement les qualités plastiques du statuaire. Il fallait donc éviter de présenter les moulages en

plâtre ou en bronze fabriqués en grande série par les éditeurs de Pradier, de son vivant et après sa mort. Cette sculpture d'édition a fait la popularité de Pradier, mais elle a également contribué à faire croire à la médiocrité de son talent. L'exposition se concentre sur les marbres originaux, issus de la main même d'un des très rares sculpteurs du XIXe siècle qui ait pratiqué la taille directe – et avec quelle virtuosité. Par une chance exceptionnelle, elle réunit également plusieurs plâtres originaux, moulés sur la glaise et retouchés par Pradier, réalisés à la dimension des marbres projetés ou sous forme de maquettes plus petites. Des esquisses en terre cuite, voire même en terre crue, permettent de faire revivre le processus de création plastique, tandis que des dessins révèlent les étapes de la conception première. Cet ensemble est complété par les plus belles statuettes destinées à l'édition, mais rassemblées dans l'exposition sous la forme d'*exemplaires-princeps* ou de plâtres ou de bronzes dont Pradier avait surveillé personnellement la fonte et la finition. Avec quelques exemplaires de qualité moins grande, nous avons voulu évoquer aussi le domaine intéressant de la diffusion des œuvres de Pradier.

En réalité, il ne fut pas possible de présenter toutes les œuvres d'une longue liste de *desiderata*. Sans parler du décor des monuments publics, il était exclu de déplacer les très grands marbres ornant les cathédrales ou les églises, les tombeaux des chapelles funéraires ou des cimetières. D'autres œuvres importantes n'ont pas encore pu être localisées, d'autres enfin sont dans un état de conservation précaire qui interdisait leur transport. Dans la mesure du possible, ces œuvres absentes de l'exposition y sont pourtant évoquées par des travaux préparatoires, dessins ou maquettes de la main de Pradier, ou par des statuettes d'édition qui en gardent le souvenir. Lors d'un colloque sur la sculpture du XIXe siècle qui se tint à Fribourg les 28 et 29 juin 1980 et dont les actes sont publiés dans la « Revue suisse d'art et d'archéologie », 38, 1981, pp. 97-167, Horst W. Janson, Jacques de Caso et moi-même avons attiré l'attention sur la signification de Pradier. C'est à cette époque que s'est cristallisée l'idée d'une exposition.

Jacques de Caso, qui depuis longtemps se consacre à l'étude de la sculpture française du XIXe siècle, a élaboré la conception de l'exposition et du présent catalogue. Son introduction et ses notices sur les statues de Pradier apportent une vision nouvelle de la statuaire moderne et livrent les données fondamentales à l'analyse de l'art de Pradier. Il s'est assuré le concours des deux spécialistes de Pradier, Guillaume Garnier et Douglas Siler.

On nous permettra de souligner la générosité de Guillaume Garnier, auteur d'une monumentale thèse sur Pradier, soutenue en 1978 à l'Ecole Nationale des Chartes, mais demeurée malheureusement inédite : il accepta de mettre à la disposition des auteurs du catalogue le manuscrit et les photographies de sa thèse. Sans ce riche matériel, fondement même de l'exposition et du catalogue, il eut été impossible d'envisager la réalisation de notre projet.

Douglas Siler, éditeur de la correspondance de Pradier dont il vient de faire paraître les deux premiers tomes, a mis également à disposition sa vaste documentation sur la vie de Pradier. Son travail précis a permis d'établir le catalogue des sculptures sur une base historique définitive et de comprendre la personnalité de Pradier autrement qu'en se fondant, comme jusqu'ici, sur les écrits de ses panégyristes ou de ses détracteurs.

Malgré la qualité de la petite équipe qui, depuis trois ans, sélectionne les œuvres de Pradier et en prépare l'étude, l'exposition et son catalogue présentent des imperfections. On regrette l'absence de quelques sculptures importantes, en particulier la superbe « Odalisque » du Musée des Beaux-Arts de Lyon. Devant l'impossibilité de photographier certaines statues, il a fallu se contenter des prises de vues disponibles, dont la qualité ne fait pas toujours justice à l'art de Pradier.

Notons cependant que près de quatre-cents photographies nouvelles ont été réalisées dans le cadre des travaux de l'exposition. Enfin, et cet aveu justifie à lui seul cette exposition, les notices du catalogue ont été rédigées après de nombreux voyages qui ont permis de voir et d'étudier la plupart des originaux présentés ; cependant les comparaisons entre les œuvres elles-mêmes et les sensations nouvelles que provoquera leur réunion en un seul lieu demeurent réservées aux visiteurs de l'exposition.

« Statues de chair », c'est l'expression qui revient sous la plume de Théophile Gautier et celle d'Arsène Houssaye. En choisissant de l'intégrer au titre de l'exposition, nous avons délibérément laissé au second plan l'art du portraitiste et des monuments civils ou religieux pour mettre en valeur le sculpteur du corps féminin par excellence. Ce choix n'est pas totalement subjectif. Il paraît correspondre à ce que les contemporains pensaient de l'œuvre de Pradier ; peut-être reflète-t-il aussi la préférence de l'artiste ?

Claude Lapaire

Remerciements

J'aurais sans doute décliné, en 1980, l'invitation de Claude Lapaire de présider à la préparation de cette première exposition des œuvres de Pradier si je n'avais pas su alors que je pouvais compter sur l'aide entière de deux collaborateurs : Douglas Siler, diplômé de l'Université Stanford, un spécialiste des études littéraires qui avait entrepris, dès 1975, la publication de la correspondance de Pradier et Guillaume Garnier, ancien élève de l'Ecole nationale des Chartes qui, en 1978, avait soutenu sa thèse sur le sculpteur. Dans les recherches que m'ont aimablement communiquées ces deux collègues, j'ai trouvé non seulement une étude approfondie et critique de sources qui n'avaient été qu'entrevues dans les quelques études anciennes consacrées à Pradier, mais des observations qui ont été stimulantes pour mon propre travail.

Au début de notre collaboration et lorsqu'il s'est agi de partager nos responsabilités dans l'économie du catalogue, Douglas Siler et Guillaume Garnier auxquels s'étaient joints Isabelle Lemaistre, conservateur au Département des sculptures du Musée du Louvre et Claude Lapaire, ont accepté que je rédige les notices de la plupart des sculptures que nous avions choisies pour l'exposition ; Guillaume Garnier s'est chargé de celles qui concernent les portraits sculptés ; Claude Lapaire a traité des dessins et des tableaux ; Douglas Siler a choisi et étudié les documents concernant la vie de Pradier, son œuvre et ses proches. Si j'ai, dans mes notices, exprimé quelquefois des vues différentes de celles qu'auraient, peut-être, présentées mes collaborateurs, je ne crois pas avoir donné des faits et des œuvres des commentaires qui diffèrent des leurs sur des points vraiment importants.

La préparation du catalogue qui accompagne cette exposition a été pour moi une occasion rarement offerte, puisqu'elle devenait un projet collectif, d'élargir mes vues, de les compléter et, quelquefois, de les accorder à celles de mes collaborateurs. Ainsi, ma dette à leur égard est grande. Il y a plus : mes remerciements, réunis aux leurs, vont, avant tout, à Claude Lapaire, le directeur du Musée de Genève, qui a désiré que cette exposition ait lieu et qui a réussi – ceux qui s'occupent de sculpture sauront apprécier la mesure de son effort – à assurer un financement difficile. Au Louvre, Jean-René Gaborit, conservateur en chef du Département des sculptures, a agi en sorte que l'exposition puisse être présentée à Paris sous le patronage de la Réunion des Musées nationaux. Sans eux, l'introduction que nous soumettons ici au public à l'art de l'un des premiers sculpteurs de l'époque romantique n'aurait pu avoir lieu.

La liste de ceux qui, à des titres divers, nous ont aidé dans notre travail est longue : elle comprend les conservateurs des collections publiques et les collectionneurs qui ont accepté de prêter les œuvres et qui ont répondu à nos questions. Pour ma part, un grand nombre de collègues, d'amis et de correspondants se sont généreusement mis à ma disposition, particulièrement, G. de Bellaigue, A. Bigotte, G. Bonté, Ph. Bordes, G. Bourgeois, G. Brunel, J. Caradec, M. Chabin, B. Chenique, I. Cloulas, E. Conran, B. Crossling, P. Day, M. Del Chiaro, R. Duchein, L. A. Ewbank, M. H. Girard, P. Grate, B. Guy, M. Herbert, G. Hubert, V. Huchard, A. Jacquard, A. Jammes, le regretté L. Janvier, D. Johnson, B. Labat-Poussin, P. Lanza, Ch. et V. Lassalle, O. Liétart-Pradier, G. Maggi, A. Morgan, Mgr le comte de Paris, L. Partridge, F. Pupil, B. Read, A. Roth, J. Sartre, M. Schnerb, E. Sibbick, R. Stefaniak, B. Terlay, M. Tissier de Mallerais, M. Valadé, L. R. Veira Souto, Ph. Ward-Jackson, S.A., le duc de Wellington, J. Wilson.

Berkeley, mars 1985.

Jacques de Caso

Comprendre Pradier

Jacques de Caso

Et comme il cherchait un regard, Mme Arnoux, afin de l'éviter, prit sur une console des boulettes de pâte, les aplatit en une galette, et imprima dessus sa main.

– Puis-je emporter cela ? dit Frédéric.

– Etes-vous assez enfant, mon Dieu !

G. Flaubert, *L'Education sentimentale.*

La redécouverte, et, nous pensons pouvoir utiliser le mot, la réhabilitation artistique de Pradier dont cette exposition est à la fois l'indice et l'effet ressemblent un peu à une opération de sauvetage, comme il arrive souvent quand on s'occupe de sculpture. Le grand public, certes, connaît le nom de Pradier, on le trouve à chaque page de l'histoire du romantisme, et, sans doute, a-t-il admiré quelques œuvres, sur la voie publique, dans les musées, ou, plus probablement, une statuette, dans la vitrine d'un collectionneur; mais combien en a-t-il vues? Et lesquelles? De plus, à lire ce qu'on écrit sur la sculpture et, cela, à quelques exceptions près, il n'est que trop facile de constater que Pradier reste encore un « oubli » de l'histoire de l'art. Il devenait donc impérieux de réaliser ce que le livre n'accomplit que de façon imparfaite, de rassembler les œuvres et de permettre ainsi que puisse se former, d'après elles, un jugement. Nous souhaitons qu'il restitue à Pradier, dans notre optique d'aujourd'hui, cette place dominante que son art a occupée, pendant près d'un demi-siècle, dans la sculpture de la période romantique.

Les temps, d'ailleurs, sont favorables car, au-delà de Pradier, si l'on s'interroge aujourd'hui sérieusement sur les raisons de la longue désaffection pour la sculpture du XIXe siècle[1], on ne constate pas moins les signes récents d'un retournement certain. Ces dernières années ont vu s'entreprendre des efforts sérieux pour révéler au public et au spécialiste et, surtout, dans des expositions, la richesse et l'intérêt de l'œuvre des grands sculpteurs de l'époque romantique. Pensons à Canova, à Schadow, à Thorwaldsen, ou, plus récemment, à Bartolini[2]. A ces noms et à quelques autres qui les entourent, s'ajoute maintenant celui de Pradier: avec eux, un demi-siècle de sculpture pratiquement rejetée dans l'oubli se révèle.

La vue présentée dans cette exposition, les organisateurs le savent bien, ne sera pas complète. Des œuvres, souvent importantes, n'ont pas pu être retrouvées; d'autres, essentielles pour une vue globale de l'œuvre de Pradier, ne figureront ni à Genève, ni à Paris: elles n'ont pas pu être détachées des milieux, la voie publique, l'église, quelquefois le musée, auxquels leur destination originelle ou la place que leur a réservée, intentionnellement ou non, l'histoire, les ont fixées. Ces lieux sont, en fait, le théâtre, d'ailleurs non exclusif, de la sculpture de Pradier qu'il convient maintenant de considérer dans une perspective qui s'efforcera de lier la matière nécessairement fragmentée que présente toute exposition, de restituer, autant que possible, des absences, et de dégager les motivations principales de son art, les quelques grandes lignes de sa production, cela en évoquant, à l'occasion, et en arrière-plan, les attitudes et milieux sur lesquels ils se détachent.

Né à Genève en 1790, Pradier arrive à Paris vers 1808; il y rejoint son frère qui étudie la gravure, et l'on ne peut discerner dans ses premiers intérêts artistiques une préférence pour la sculpture. Ses études parisiennes le montrent participant, à l'Ecole des Beaux-Arts, il semble, aux épreuves des élèves peintres: la peinture, notons-le dès à présent, est un art qu'il n'abandonnera pas; il sera lié au peintre Gérard; en 1838, au moment où il est célébré comme l'un des plus grands sculpteurs du temps, il expose au Salon, en même temps que des sculptures, des tableaux, un sujet religieux et deux sujets mythologiques. Un corollaire de cette attirance, tout au long de sa vie, il dessine: d'après des motifs naturels, des sites, des objets; il est proche de la nature, journellement appréciée, sa correspondance l'évoque souvent. Certes, beaucoup de ses contemporains sculp-

1 H. W. Janson, *Die Plastik des 19. Jahrhunderts: Zum Stand der Forschung*, dans: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, 38, 1981, pp. 98-102.

2. Rude (Dijon, 1955), Barye (Paris, 1956-57), Canova (Trévise, 1957), Schadow (Berlin, 1964-65), Thorwaldsen (Cologne, 1977), Bartolini (Prato, 1978). La période de production de Pradier, ca. 1819-1852, a été évoquée en partie dans deux expositions: la première, *The Age of Neo-classicism*, Londres, 1972, n'a retenu aucune des œuvres de jeunesse de Pradier; la seconde, *The Romantics to Rodin*, Los Angeles, 1980, a représenté Pradier mais, vu sa nature, seulement par des œuvres de petit format et des réductions. Voir mon compte rendu dans *Revue de l'Art*, 31, 1981, pp. 69-74.

teurs ont ressenti cette attirance ; peu lui ont permis, comme l'a fait Pradier, d'affleurer dans leur art ; on en retrouve la présence dans un grand nombre de sujets qui lui sont propres et qui expriment une expérience intense et personnelle des phénomènes du monde naturel et, cela, très tôt dans son œuvre.

Ces intérêts apparaissent peu dans ses toutes premières œuvres. Vers 1809, Pradier entre dans l'atelier du sculpteur Lemot. Comment expliquer ce choix et cette conversion à un art que tous, alors, appellent l'art sévère ? Nous savons seulement que Pradier ne céda pas aux instances de son frère Simon et abandonna la gravure : « La vue de nos musées avait bientôt éveillé en lui l'instinct du statuaire. Il sortit de chez son frère et alla se présenter à M. Lemot, pour prendre de lui des leçons de sculpture. »[3] Peu après cette date, se place l'événement attendu, dont s'emparent, tôt, les biographies : la découverte, non moins que par Napoléon, du « génie » de Pradier[4].

Il remporte le prix de Rome en 1813, avec le *Néoptolème* (Catalogue n° 1). L'œuvre est un des rares témoignages qui ont survécu des travaux des élèves sculpteurs de l'Ecole des Beaux-Arts sous l'Empire ; considérée en tant qu'un exercice académique, un type, elle est précieuse, car elle aide à comprendre moins les idées alors en vigueur sur les destinées idéologiques et sociales que la théorie assigne alors à la sculpture, que les moyens artistiques définis par les institutions pour les atteindre. Le contexte artistique, appelons-le la sculpture « napoléonienne », est alors d'une richesse dont on mesure encore incomplètement l'étendue[5]. Deux idées motrices que l'on pourrait considérer, à première vue, comme contradictoires, l'animent : la première découle d'une longue réflexion du siècle des lumières sur la nature sociale, civique, nouvellement redécouverte, de la sculpture antique dans ses fonctions sociales, réformatrices. C'est le sens des définitions que proposent les philosophes et que cautionnent archéologues et historiens : Rousseau, dans son discours fameux à l'Académie de Dijon, en fait état, en la liant à son corollaire : « Nos jardins sont ornés de statues et nos galeries de tableaux. Que pensez-vous que représentent ces chefs-d'œuvre de l'art exposés à l'admiration publique ? Les défenseurs de la patrie ? ou ces hommes, plus grands encore, qui l'ont enrichie par leur vertu ? Non, ce sont des images de tous les égarements du cœur et de la raison. »[6]

Le couple qui va animer la sculpture du XIXe siècle est ici défini dans ses principes : la question des « sujets », des modèles et des « styles », les moyens que l'art met en œuvre pour les exprimer, tout cela devient subordonné à la dichotomie qui oppose et sépare, tout au cours du siècle, une sculpture « publique » et une sculpture « privée ». Cette distinction ne s'embarrasse aucunement des préférences et injonctions des divers régimes politiques : publique, la sculpture est un moyen éminent de la réforme des sociétés ; privée, elle perpétue les tares, les goûts et particularités de l'individu qui la sollicite. Rien n'éclaire mieux cette distinction à laquelle, en un sens, on pourrait apposer l'opposition trompeuse du classicisme et du romantisme, que la réponse des

3 Raoul-Rochette, *Notice historique sur la vie et les ouvrages de M. Pradier...* Paris, 1853, p. 55. « James Pradier ne put vaincre la résistance obstinée de son frère aîné Simon, qui lui servait de père qu'en obtenant à son tour le prix de sculpture en 1813 », A. Etex, *Pradier, étude sur sa vie et ses ouvrages*, Paris, 1859, p. 12.

4 (A propos d'une visite de Napoléon à l'atelier de Lemot), « Lemot eut l'idée de lui demander de lui présenter un de ses protégés. Pradier s'approcha tout confus, rougissant jusqu'aux yeux. L'empereur l'examine, lui prend les joues entre les mains, puis, lui touchant le front du doigt : « Travaillez avec courage, lui dit-il, mon enfant ; il y a là quelque chose. » ... En sentant ainsi son front touché par la main d'un grand homme, Pradier fut ému dans tout son être... » Il crut pour la première fois à son génie », Raoul-Rochette, *op. cit.*, pp. 56-57. Les questions concernant les premières années de Pradier sont traitées en détail dans l'étude de D. Siler, *infra,* pp. 57-75.

5 L'histoire de la sculpture produite en France sous l'Empire n'est qu'indirectement évoquée dans le livre, par ailleurs, fondamental, de G. Hubert, *La Sculpture dans l'Italie napoléonienne,* Paris, 1964.

6 *Discours qui a remporté le prix à l'Académie de Dijon... Si le rétablissement des sciences et des arts a contribué à épurer les mœurs,* 2e éd., Londres, 1751, p. 74. Voir, sur ce point, J. de Caso, *Sculpture et monument dans l'art français à l'époque néo-classique,* dans : *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes*, Bonn, 1964, 1, pp. 190-198.

Fig. 1 Détail du projet du monument du duc de Berry avec indications pour le marbrier. Paris, Archives Nationales.

milieux français à l'œuvre de Canova, l'artiste qui, pour ses contemporains unanimes, pendant la jeunesse de Pradier, a brillé au zénith de l'art européen. Pendant les années 1840, un artiste qui a longuement médité sur les buts de l'art, David d'Angers, rejette l'art canovien pour des raisons artistiques diverses, mais il met avant tout en évidence dans sa critique de Canova l'absence de motivations sociales ou même humanitaires : « On peut reprocher à Canova de n'avoir pas employé son immense fortune et l'autorité de son grand nom à élever des monuments aux défenseurs de la liberté, à Rienzi, le courageux tribun, au Dante, aux littérateurs patriotes, et à l'immortel Galilée ! Lui, enfant du peuple, comment oublia-t-il sa noble origine ? »[7] Néanmoins, pendant les années où sont écrites ces lignes, Flaubert, en voyage en Italie et visitant la villa Sommariva, consigne une expérience éminemment personnelle, érotique, devant l'art de Canova ; il écrit à propos de *L'Amour et Psyché* : « Je n'ai rien regardé du reste de la galerie ; j'y suis revenu à plusieurs reprises et à la dernière j'ai embrassé sous l'aisselle la femme pâmée qui tend vers l'Amour ses deux longs bras de marbre. Et ce pied ! Et la tête ! Le profil !... J'embrassais la beauté elle-même. Je me suis rué sur la forme, sans presque songer à ce qu'elle disait. »[8]

Revenons, pour un instant, au *Néoptolème* ; on reconnaît dans ce relief l'ensemble bien appris et bien appliqué de ce que l'on appellera, au XIXe siècle, les « principes » de l'école et que le genre du bas-relief, plus que tout autre, met pleinement en évidence : la maîtrise de procédés de composition dont on attend qu'ils élucident le caractère unique, exclusif, du moment choisi dans la péripétie et une expression convaincante obtenue par une disposition orchestique de l'ensemble et par ce que livre l'énoncé du phrasé de la mimique des protagonistes. Si ces conditions sont souvent réunies dans les morceaux qui emportent l'adhésion des juges, on peut déjà déceler dans la conception de la figure centrale de *Néoptolème* un accent original propre à Pradier, une insistance sur l'élongation du geste et sur les contours gras du personnage que l'exécution rend presque androgyne.

Les cinq années du séjour romain (1814-1818) restent encore peu connues dans le détail de l'activité artistique de Pradier. Sa correspondance, maintenant révélée, livre peu d'éléments sur ses rapports avec les hommes, les milieux ou sur son intérêt pour les œuvres, anciennes ou modernes, qui ont compté et qui, ses critiques ne manqueront pas de le rappeler, font surface tout au long de son œuvre. Son séjour chevauche avec celui de David d'Angers[9], l'artiste de sa génération qui sera, pendant quelques années, son concurrent proche pour les travaux importants qu'il prépare et qui se négocient déjà pendant le séjour romain : montrés à Paris à l'issue des années de pension, ils assurent les débuts remarqués annonciateurs des grandes carrières. C'est au Salon de 1819 que Pradier se révélera avec l'œuvre de sa dernière année de pension, sa *Bacchante* (Catalogue n° 2), une figure au sujet, cette fois, choisi par lui et un manifeste non déguisé d'art sensualiste. Son caractère épais, son dessin appuyé, doivent peu à l'élégante gracilité de l'art canovien alors admiré dans l'Europe entière ; une œuvre, de plus, remarquons-le, qui va placer la représentation de la beauté féminine au centre des préoccupations artistiques de Pradier et, cela, de façon durable.

Une autre œuvre importante avec laquelle Pradier s'établit dans la faveur du régime est l'effet de la commande qu'il reçoit en 1821 du monument érigé dans la cathédrale de Versailles à la mémoire du duc de Berry, l'héritier sur lequel reposaient les espérances dynastiques de la branche aînée des Bourbons. Pradier a alors

7 *Canova,* dans : *Le siècle de Napoléon,* Paris, 1844.

8 *Voyage en Italie,* dans : *Œuvres complètes de Gustave Flaubert,* t. 10. Paris, 1973, p. 377.

9 Sur l'éducation romaine de Pradier et de David d'Angers, voir, J. de Caso, *Remarques sur l'invention de Pradier,* dans : *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte,* 38, 1981, pp. 111-118. Voir aussi l'étude de D. Siler, *infra,* pp. 71-75.

MONTEAU DIT LE FILS DE SAINT LOUIS
ARCHIVES NATIONALES

trente et un ans : certes, on ne le retient pas pour le monument parisien dont la sculpture est confiée à ses « aînés » Cartellier et Dupaty ; mais le choix qu'on fait de lui pour l'œuvre de Versailles montre qu'on place en lui des espérances solides. L'œuvre se rattache à un genre de la sculpture, le groupe allégorique, pour lequel, nous le verrons, Pradier n'éprouve aucune attirance particulière ; en fait, hommage aux grands hommes en place, flatterie, peut-être, mais aussi, ses critiques le répéteront *ad nauseam*, disposition qui semble naturelle chez lui, il s'inspire ouvertement dans sa composition de l'idée de Cartellier pour un relief du monument parisien[10]. A-t-il pensé un moment à faire une apothéose au sens expiatoire précisé en plaçant sur les lèvres de la *Religion* une phrase qui rappelle l'exhortation légendaire du confesseur de Louis XVI au roi martyr « Monte au ciel, fils de saint Louis » (fig 1). Il est probable qu'il conçoit l'œuvre sous l'œil sourcilleux de Quatremère de Quincy[11], qui, pendant près de quarante ans, maintient sous sa férule néoclassique la presque entière production de sculpture monumentale patronnée par les différents régimes. L'allégorie est ici le mode requis grâce auquel les circonstances de l'événement s'effacent devant l'expression de sa signification profonde : dans une telle transposition, le nu héroïque est la convention du genre mais, trait particulier de l'art et du faire de Pradier, les drapés restent souples et les coussins ploient sous le poids des figures. L'idéalisation de ces dernières est indéniable, mais elle s'accorde d'un respect du caractère observé, descriptif, des masses et surfaces anatomiques : en dépit des remarques de Quatremère, le beau idéal de Pradier reste un beau humain.

Nous avons insisté sur le monument au duc de Berry parce qu'il nous a permis de présenter Pradier dans ce qui fut, au XIXe siècle, la voie royale de la sculpture, le genre dans lequel s'expriment les ambitions les plus hautes des artistes et des commanditaires, celui que la théorie place encore au sommet de la hiérarchie des genres et, dans cette perspective, l'œuvre destinée à l'église se distingue peu de celle qui est destinée à la voie publique. Nous voyons donc Pradier, vers la trentaine, engagé, avant tout, dans cette double production de sculpture publique et de sculpture privée que, pour le moment , nous ne briserons pas, la considérant globalement avant de la voir se diversifier et éclater, dans la production de ses années de maturité.

Dès son retour de Rome, Pradier mise, comme tous ses contemporains sculpteurs, sur la sculpture monumentale et sur la production somptuaire qu'il présente

10 Le monument sculpté, inachevé, érigé à la mémoire du duc de Berry tel qu'il devait être élevé dans la chapelle expiatoire commencée sur l'emplacement, à Paris, de l'ancien Opéra, a été étudié par F. Macé de l'Epinay, qui déclare que « Cartellier a repris fidèlement l'idée de Pradier pour le monument d'Auxerre » (*La chapelle expiatoire du duc de Berry*, dans : *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1973 [1974], p. 295). Il cite la description sommaire du monument et des sculptures dans le traité pour l'exécution daté du 26 octobre 1821, où se trouve décrit le relief de Cartellier, *La clémence du prince qui a demandé grâce pour son assassin*. Le modèle du monument fut exposé dans l'atelier de Dupaty en 1821. Le monument de Pradier pour Auxerre ne fut entrepris qu'après le monument de Versailles (J. P. Sainte-Marie, *Le monument du duc de Berry à Saint-Germain d'Auxerre*, dans : *Bulletin de la Société des sciences de l'Yonne*, 102, 1967-68, pp. 193-203). En fait, le sujet du monument de Pradier pour Versailles représente la mort du duc de Berry dans une composition, il est vrai, que Pradier reprit pour le monument d'Auxerre. Le sujet de ce dernier, comme celui de Cartellier pour le monument parisien, représente le prince retenant le bras de la justice prête à frapper le meurtrier. L'emprunt de Pradier à Cartellier est plus probable. L'esquisse de Pradier fut acceptée le 17 juin 1821, D. Siler, *Correspondance*, t. I, n° 24. Sur le monument de Versailles pour lequel se trouvait, d'après A. M. Rosset, *Collection de Vinck, inventaire analytique*, Paris, 1938, une maquette sculptée aux archives de Seine-et-Oise, voir G. Vauthier, *Le monument du duc de Berry à Saint-Louis*, dans : *Revue de l'histoire de Versailles et de Seine-et-Oise*, 25, 1923, pp. 215-222 et les notes sur les pièces d'archives citées par D. Siler, *Correspondance*, t. I, *passim*. A cela s'ajoute le dessin de Pradier représentant une variante dans la composition qui indique, peut-être, les modifications suggérées par Quatremère de Quincy, Paris, Archives nationales, F 17, 1280 B (fig 1). Sur la gravure du monument, voir Catalogue n° 213. Sur la participation de Cartellier au monument parisien, voir G. Hubert, *L'œuvre de Pierre Cartellier sculpteur (1757-1831)*, dans : *Gazette des Beaux-Arts*, juillet-août 1980, pp. 31-34.

11 « Monsieur Quatremère est venu à mon atelier d'après la demande que je lui en avais faite pour voir mon groupe avant qu'on ne le moule. Il a été fort content, si j'ose le dire, à quelques observations sur quelques petits détails près que j'ai retouchés de suite », 7 décembre 1821 (D. Siler, *Correspondance*, t. I, n° 27). Sur l'action de Quatremère sur la sculpture publique, voir, R. Schneider, *Quatremère de Quincy et son intervention dans les arts*, Paris, 1910. Pour sa statue de Phidias, commandée en 1832 pour le Jardin des Tuileries, Pradier fit également appel aux conseils de Quatremère, J. Gaberel, *Notice sur les ouvrages de James Pradier de Genève*, dans : *Bibliothèque universelle de Genève*, n.s. 15, 1838, pp. 267-286.

dans les Salons : pour cette dernière, il met en place un dispositif aventureux d'exploitation que sa correspondance documente par le détail ; il y sera fidèle tout au long de sa carrière : il investit le capital d'une exécution coûteuse dans un matériau choisi, le marbre et, cela est remarquable, il songe très tôt à une exploitation simultanée de son art dans un genre de sculpture dont se gardent ses collègues sculpteurs « arrivés ». Nous le verrons plus tard, par goût autant que par besoin, il pressent, comme d'autres, l'extraordinaire développement du goût pour la statuette[12] ; ce qui le distingue de ses contemporains est que cette initiative découle d'un artiste auquel les institutions confient des responsabilités considérables : en 1827, à trente-sept ans, il est élu à l'Académie des Beaux-Arts ; six mois après, il est appelé à enseigner à l'Ecole des Beaux-Arts.

Pendant les années 1820 et avant le moment, vers 1830, où, selon son élève le sculpteur Etex, son art « descend », sa production pour les Salons rallie les éloges des critiques et l'intérêt des grands commanditaires : ce sont les grandes pièces en marbre à sujets mythologiques généralement aimables, poétiques, comparables à ceux qui intéressent la plupart des sculpteurs formés à Rome ; il semble que Pradier les retienne non pour ce qu'ils expriment de signification dramatique ou symbolique mais pour les possibilités qu'ils offrent d'effets formels plaisants et caractérisés : la plupart sont des imitations discrètes, quelquefois des paraphrases de l'antique, mais, dans tous les cas, bien venues et suprêmement élégantes : le *Niobide* (Catalogue n° 4), la *Psyché* (Catalogue n° 5), la *Vénus*, et même, en dernier et au plein de la « bataille » romantique, les *Trois Grâces*, ce défi naturaliste à l'art canovien. Dans les sujets et dans la forme, cet art est celui d'un classique dont l'hellénisme réside dans un raffinement sensuel de l'exécution dont on trouve bien peu d'exemples dans la sculpture française de ces années ; une fois pour toutes, l'accord se fait chez ses critiques pour célébrer l'illusion charnelle de l'imitation de Pradier. Si l'on y réfléchit, son art, à ce moment, ressemble peu à celui que produisent les chefs de file de sa génération : les débuts de Rude sont lents, il réside hors de France ; David d'Angers a, très tôt, rejeté toute allusion à la mythologie dans son œuvre ; Bra, lui, très curieux de la mythologie, est peu porté vers l'inflexion sensualiste des sujets de Pradier et certainement moins doué ; Barye et Préault, jeunes encore, n'ont pas encore percé ; il faut se tourner vers les grands talents de la génération antérieure et, dans les années 1820, il n'y en a qu'un, Bosio, soit vers des talents plus modestes, plus subtils, peut-être, que celui de Pradier, Cortot, qui d'autre ? pour rencontrer une recherche comparable qui réponde au vœu du premier historien français de la sculpture grecque, Emeric-David, qui met en évidence dans cette dernière l'une des causes qui explique sa grandeur, le culte de la vie du corps, « l'attrait irrésistible qui force les deux sexes à se rechercher et à s'unir (...), ce sentiment qui fait tomber sans force la vierge la plus délicate dans les bras d'un satyre brûlant ».[13] Remarquons seulement, car nous nous tenons aux années 1820, que Pradier nourrit dès cette époque des ambitions autres, un intérêt très prononcé pour des sujets ambitieux ; curieusement, dans sa correspondance généralement muette sur ses idées sur l'art et ses projets, ce sont les seuls dont, à l'occasion, il parle et il le fait alors avec passion ; il s'agit de sujets mythologiques mais de caractère héroïque ; nous les retrouverons plus tard car la plupart ne se réalisent, s'ils se réalisent, qu'à la fin de sa carrière. Les thèmes et l'expression que Pradier leur prête nous étonneront.

12 Il est en rapport avec le fondeur Delafontaine dès 1819, D. Siler, *Correspondance*, t. I, n°s 19 et 20. Etex a consigné l'intérêt de Pradier sur la statuette autour de 1827, « (son groupe des *Trois Grâces*) dont je fis en même temps que lui un petit modèle, vendu par moi et édité en bronze par feu Janet, avec un autre petit groupe que je composai, et que j'exécutai sous la direction fraternelle de Pradier, et qui représente un jeune faune avec une bacchante. » A. Etex, *J. Pradier, étude...*, Paris, 1859, p. 27.

13 *Recherches sur l'art statuaire*, Paris, 1805, première partie, section 1, VI.

Un exemple, toutefois, se détache dans sa production d'avant 1830, le *Prométhée* du Salon de 1827, une œuvre aujourd'hui malheureusement méconnaissable (fig 2.). Là, Pradier se mesure avec des modes, l'héroïque et le colossal, bien ancrés dans la sculpture de son temps et vivaces dans la figure isolée et dans le groupe. Si l'on ne savait que l'œuvre fût conçue à Rome trois ans plus tôt[14], on pourrait croire, comme l'ont avancé quelques critiques, qu'elle exprime, sous le mythe, une signification politique précise : on se demande quelles furent les raisons qui ont poussé le pasteur Gaberel, ami de Pradier, à en donner, en 1838, cette lecture : dans deux longues pages, Gaberel se sert de l'œuvre pour éclairer la nature des idées de Pradier sur la façon de comprendre la mythologie, une question importante et posée par d'autres qui nous intéressera dans un instant : « En 1827, Pradier travaillait sous l'impression du moment ; rien de positif ne faisait augurer une révolution prochaine, mais une attente inquiète et un mécontente-

14 « J'ai fait un *Prométhée*, pour être exécuté en marbre, de grandeur colossale », à François Gérard, Rome, le 30 janvier 1824, D. Siler, *Correspondance*, t. I, n° 37. Pradier décrit l'œuvre comme étant de « grandeur héroïque » dans la liste de ses travaux qu'il soumet avec sa lettre de candidature à l'Académie en 1825, D. Siler, *Correspondance*, t. I, n° 69. Il précise alors que Prométhée est « ébauché en marbre ». On pensa, au cours du XIXe siècle, à faire entrer le Prométhée au Louvre vu sa détérioration et, en 1862, à en faire faire une copie : « Le plâtre de la statue de Prométhée est remis au directeur des Beaux-Arts pour être exécuté en marbre » (Z 2 administration Napoléon III, musée, 1862, 11 décembre, archives des Musées nationaux, fichier Maucion).

Fig. 2 Prométhée. Paris, Jardin des Tuileries (Photo Giraudon).

ment croissant avaient saisi tous les hommes observateurs, et dans toutes les classes indépendantes était répandue l'idée d'un changement prochain dont personne ne pouvait prévoir la nature. Partageant ces sentiments, Pradier, au lieu de suivre les traces de ses prédécesseurs, qui tous avaient fait un Prométhée enchaîné, fit un Prométhée libre.»[15] Suit un long commentaire de la signification de la figure qui, au fond, en fait le pendant de sa voisine et exacte contemporaine, elle-même perçue comme porteuse d'un message subversif, le *Spartacus* de Foyatier. On ne peut trancher la question du sens précis que Pradier attacha à cette puissante figure car il est muet sur ses intentions, mais on remarque que le plaidoyer de Gaberel coïncide avec les attaques généralisées que la critique socialisante déclenche alors contre l'art sensualiste de Pradier tel, nous le verrons, que le révèlent ses envois aux Salons pendant les années 1830.

Le *Prométhée* libéré, « couché sur le rocher, souffrant, mais commençant à respirer parce que la flèche d'Hercule a percé le vautour qui dévorait son flanc »[16], est une image remarquable exprimant la puissance et l'ampleur héroïques d'un personnage que, pendant ces années, Shelley et Quinet célèbrent comme le guide malheureux, paralysé mais prévoyant de l'humanité qu'il précède dans sa délivrance. L'œuvre traduit cette même énergie romantique que Stendhal réclame de la sculpture dans son *Salon* perspicace de 1827. « La sculpture n'a de puissance qu'autant qu'on veut bien lui permettre d'étaler des muscles, et elle ne peut rendre que les mouvements habituels. Il faut que ces mouvements aient duré assez longtemps pour laisser une impression reconnaissable dans la *forme des muscles...* L'opinion à Paris, *abhorre l'énergie...*»[17] L'expression que Pradier avait donnée au *Prométhée* reçut ainsi la commune caution de la critique attentive aux préceptes artistiques du classicisme et du romantisme: Ingres, dont la présence personnelle et artistique se profile, de façon assez énigmatique, tout au long de la carrière de Pradier, certaine, mais, malheureusement, peu documentée, et dans un de ses rares commentaires sur la sculpture , distingua le *Prométhée*: pendant ces mêmes années où il constate l'épuisement de l'art canovien et s'interroge sur les raisons, à ses yeux imméritées, de sa réputation européenne[18], il écrit, en 1828, à Gilibert: « La sculpture est presque toujours plus forte que la peinture. Pradier, dans son *Prométhée* et Ramey dans son groupe de *Thésée* en sont la preuve; et parce que cet art est plus sévère, plus un et, par conséquent, moins sujet à la mode, il n'a pas les faux-fuyants des autres branches diverses de la peinture.»[19]

La fin des années 1820 et le début des années 1830 voient apparaître des innovations considérables dans les façons de concevoir les sujets, les styles, les usages et destinations de la sculpture. « Le génie romantique et le génie pittoresque sont deux frères qui viennent de succéder au génie statuaire et au génie classique, vieux monarques dont nous devons encore honorer les cendres, quoique nous ne vivions plus sous leurs lois... Le génie classique est usé comme toutes les autres traditions»[20], écrit Ballanche en 1818. En 1827, Stendhal s'arrête sur une œuvre exposée au Salon; en mettant sur le même pied une « grande » et une « petite » sculpture, il s'excuse dans son compte rendu des éloges qu'il lui décerne: « La dernière exposition a présenté un chef-

15 *Op. cit.* note 11. L'article est daté de juin 1838.

16 A. Jal, *Esquisses, croquis, pochades ou tout ce qu'on voudra sur le Salon de 1827,* Paris, 1828, p. 467.

17 *Des beaux-arts et du caractère français,* dans: *La Revue trimestrielle,* juillet-octobre 1828. Cité dans *Mélanges d'art,* Paris, 1922, pp. 173, 187.

18 « Canova, de son vivant, fut réputé un demi-dieu, même à Paris où il y avait cependant des sculpteurs qui le valaient bien. Mais comme le temps est un maître justicier, qu'est devenu le grand homme? Excepté la figure du pape sur le tombeau de saint Pierre et quelques gracieux ouvrages d'une brillante exécution, que reste-t-il de lui? Rien, pas grand-chose; personne ne s'en occupe plus.» (écrit en 1835), cité par H. Delaborde, *Ingres, sa vie, ses travaux...*, Paris, 1870, pp. 164-165.

19 Lettre du 3 février, 1828, Boyer d'Agen, *Ingres d'après une correspondance inédite,* Paris, 1909, p. 196.

20 Ballanche, *Essai sur les institutions sociales,* Paris (1818), éd. de 1833, p. 399.

Fig. 3 Le duc d'Angoulême congédiant les envoyés de Cadix. Paris, Musée du Louvre.

d'œuvre trop peu remarqué, c'est *La Christine à Fontainebleau*, de Mlle de Fauveau... Je serais sûr de paraître extravagant si j'avouais que je trouve plus de mérite dans ce pauvre petit bas-relief, de quelques pouces de haut, que dans telle statue équestre prônée par le *Moniteur*... Dans les beaux-arts, l'importance du genre n'est rien, c'est la perfection de l'exécution ou, en d'autres termes, c'est le plaisir qu'éprouve le spectateur qui décide de tout. »[21]

Le « génie romantique », pour reprendre l'expression de Ballanche, amène, on le sait, une révolution, une foule d'abérrations dans les notions et les pratiques de la sculpture : il consacre, Stendhal l'avait bien vu, l'effondrement de la réflexion classique sur la valeur expressive inconditionnelle des formats : ainsi, le colossal ne se révèle plus nécessairement par une dimension ; la valeur expressive attachée à la nature du matériau ne repose plus sur la distinction traditionnellement faite entre matériau noble, marbre et bronze, et matériau vulgaire, terre ou plâtre ; le postulat classique de la nécessité pour l'œuvre d'art de livrer son message nulle part ailleurs que dans le lieu unique pour lequel elle a été créée s'effrite : la statuette réduit le monument public de même que celui préservé dans la glyptothèque ou l'œuvre unique du Salon et les insère dans ce nouveau musée fait à la mesure de l'individu qu'est la collection privée abritée dans l'appartement. Tout ce qui touche aux valeurs modernes, les mythologies anciennes, quand elles sont nouvellement perçues, les religions, l'expérience personnelle, les croyances, l'histoire et les histoires, les modes, les engouements, tout ce que la presse, devenant toute puissante, lance dans les circuits de l'opinion, tout cela donne la mesure de la vaporisation des images de la sculpture. C'est donc contre une toile de fond toute nouvelle que se détachent les résistances des milieux officiels, dont Pradier fait partie, et auxquelles il participe mollement. Il est, à l'approche des années 1830, pleinement intégré à la vie intellectuelle de son époque, bien qu'il porte plutôt sur elle le regard d'un observateur ; il a l'inclination et l'habileté de se mêler à des milieux politiques divers dont les pouvoirs qu'ils exercent sur les régimes lui assurent souvent les appuis de ces derniers, quels qu'ils soient. En faveur sous la Restauration, il sera en excellents termes avec la Monarchie de Juillet, de par les rapports qu'il maintient avec Alphonse de Cailleux, le directeur du Louvre. Ils lui assureront, pendant des années, des commandes comme peu de ses contemporains en ont reçu. Lié par des liens personnels avec Victor Hugo, il obtiendra que celui-ci intervienne pour lui en manœuvrant l'opinion dans la presse[22] : tous les programmes initiés par l'Etat lui sont bons et l'on reste stupéfait de la facilité avec laquelle il met son art, quelles qu'elles soient, au service des idéologies des régimes. Elles ne semblent pas l'avoir affecté au-delà d'une réflexion assez superficielle mais il réussit à donner à ses travaux un tour personnel, le plus souvent, heureux.

Cette exposition réunit un nombre important de ses modèles pour la décoration de l'architecture, un aspect de son art dont on apprécie mal la qualité, étant donné la détérioration des œuvres devenues méconnaissables sur la voie publique. Certains programmes l'ont inspiré plus que d'autres ; considérons brièvement les plus remarquables.

En 1823, le gouvernement de la Restauration dépouillait l'Arc du Carrousel des reliefs qui célébraient l'épopée napoléonienne et commandait à Pradier une des six œuvres nouvelles commémorant les victoires espagnoles de l'armée du duc d'Angoulême[23] ; les épaves de cette décoration, inachevée lors de la Révolution de

21 *Op. cit.* note 17, pp. 165-166. L'œuvre de Félicie de Fauveau est conservée au Musée de Louviers.

22 S. Gaudon, *James Pradier, Victor Hugo et l'Arc de Triomphe*, dans : *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1968, pp. 713-725. Voir Catalogue n° 178.

23 G. Hubert, *L'art français au service de la Restauration. A propos des épaves de l'Arc du Carrousel conservé au Louvre*, dans : *La Revue des arts*, 1955, 4, pp. 209-216. Le sujet du relief de Pradier, *Le duc d'Angoulême congédie les envoyés de Cadix*, fut donné à Pradier par l'administration, D. Siler, *Correspondance*, t. I, n° 55.

Juillet, éclairent un moment intéressant de la constellation des styles du relief à sujet « moderne » en faveur sous l'Empire et la Restauration. Dans son relief incomplet montrant le moment où le duc d'Angoulême, à Cadix, signifie à son interlocuteur la rupture des négociations (fig 3), Pradier se soumet à l'esthétique néoclassique prévalente qui demande aux sculpteurs de limiter à deux ou trois le nombre des plans et d'éviter les effets de perspective de façon à faire de la composition de l'œuvre une image abrégée du récit. Dans la seule partie exécutée qui montre seulement les vainqueurs[24], le caractère dur, découpé comme au ciseau des figures traitées en méplat et en silhouette, est tempéré de façon très personnelle par un jeu de courbes inattendues ménagées par la pose étonnamment relâchée, nonchalante, des personnages et le tracé gracieux que forment les sabres courbes traînant sur le sol : Pradier se distingue dans cette œuvre par une réponse qui tranche avec la raideur recherchée des autres reliefs de l'arc et qui ne

24 Musée du Louvre, inv. c.c. 257, l'ensemble de la composition de Pradier est gravé dans *Arc de Triomphe des Tuileries, érigé en 1806 d'après les dessins... de M.M. Percier et Fontaine... et publié par Normand Fils...*, Paris, s.d. (1828 ?). Sur l'esthétique du relief pendant les années 1820, voir Griffoul-Dorval, *Essai sur la sculpture en bas-relief...*, Toulouse, 1821 et Quatremère de Quincy, *Dictionnaire historique d'architecture...*, Paris, 1832, 2 vol., article bas-relief.

Fig. 4 Modèle pour le projet de fronton de l'église de la Madeleine à Paris (Photo, Paris, collection privée).

manque pas de pénétration psychologique en mettant clairement en évidence la morgue du vainqueur et de ceux qui l'entourent.

1828-1829 : cette dernière année est importante : Pradier va perdre une grande bataille car la commande du fronton sculpté de l'église de la Madeleine lui échappe ; il a maintenant vingt-neuf ans. David d'Angers qui le suit dans son ascension parisienne ne s'est pas mis sur les rangs et Pradier doit penser que les autres concurrents sont loin derrière lui. Il joue néanmoins de malchance : l'entreprise de la Madeleine est un gros enjeu car il s'agit de décorer le fronton de l'église nouvellement terminée qui, à cette date, doit affirmer et perpétuer l'expiation collective par la nation des crimes de la Révolution ; la décoration de la Madeleine, malgré les changements qui interviennent après 1830, sera le programme religieux le plus chargé de sens de la première moitié du siècle. Les idées de la Restauration prévoyaient, au centre de l'espace voisin qu'est la place de la Concorde et dans la vue perspective que ménage la façade de l'église, la construction, entreprise en 1829, d'un monument confié à Cortot et représentant l'apothéose de Louis XVI, le roi martyr, sur le lieu même de son supplice. Le fronton de la Madeleine devait donc servir de frontispice colossal et indélébile à un chapitre de l'histoire nationale dont le sens divisait le pays. Pradier y travaille dès novembre 1828[25], sans qu'on puisse savoir en quoi consistent, alors, ses projets. Il sera dépassé par les événements : d'abord, la mise au concours de l'entreprise en deux épreuves éliminatoires, ensuite les tractations et protestations qui ont pesé sur la décision finalement prise par le nouveau gouvernement dans le choix de Lemaire. L'histoire du concours est confuse et ne peut être étudiée sur documents ou sur les œuvres : des deux esquisses qu'il soumit au premier concours qui firent de lui, à la veille de la Révolution de Juillet, l'artiste choisi entre six finalistes, et du modèle qu'il exécuta, dans les mois qui suivirent alors qu'on le croyait placé en tête, ne subsiste que la photographie de son dernier modèle, détruit, pendant la dernière guerre, au Musée de Lisieux (fig 4). Dans ce programme dont le sujet était laissé à l'initiative des concurrents car il leur suggérait seulement « un trait de la vie de sainte Madeleine ou tout autre sujet propre à rappeler la pieuse destination du monument »[26], Pradier choisit l'image la moins chargée de sens politique, la Madeleine chez Simon[27]. On a peu d'écho de ce que les contemporains de Pradier ont pensé des esquisses ou du modèle ; en 1830, lors de l'exposition des esquisses, la presse artistique fut loin de louer l'œuvre sans réserves[28] ; un des concurrents de Pradier, Théophile

25 D. Siler, *Correspondance*, t. I, n° 105.

26 *Le Moniteur Universel*, 6 mars 1829 ; *Du concours pour le bas-relief de la Madeleine*, Paris, Le Normand Fils, mars, 1829. Les membres d'une commission étaient pressentis dès novembre 1828, voir la lettre de Cartellier au vicomte Siméon, H. Jouin, *Lettres inédites d'artistes français (...) du XIXe siècle »*, dans : *Nouvelles Archives de l'art français*, Paris, 1900, pp. 123-124.

27 Vingt-sept esquisses furent présentées lors du premier concours par Allier, Barye, Bra, Brun, Debay, Desbœufs, Flatters, Foyatier, Gayrard, Gérard, Gois, Guersant, Jacquot, Lemaire, Lesueur, Molknecht, Parfait, Petitot, Rude, Seurre, auxquels s'ajoutèrent soit Marochetti, soit Triqueti ; plusieurs sculpteurs soumirent plus d'une esquisse. Les sujets traités se répartirent en trois groupes : Madeleine chez Simon, en pénitente ou en apothéose, l'apothéose de Louis XVI et de sa famille, ou une combinaison des deux premiers sujets.

28 « Et parmi les six élus, M. Pradier est le premier admis, lui que la voix publique avait désigné depuis longtemps comme celui qui devait être chargé du travail, quand même !... Lui dont le projet est un des plus ridicules !... *Concours pour le fronton de la Madeleine. Jugement du jury*, dans : *L'Observateur des beaux-arts*, 28 juin, 1829, « l'esquisse n° 5, par M, Pradier, montre que cet artiste entend assez bien le bas-relief. Mais sa composition est diffuse, remplie d'inutilités ; le pilastre du milieu et le grand nombre de tabourets forment un effet très désagréable. Le Christ se prête trop complaisamment à l'action de Madeleine, qui, à ses genoux, lui met un pied dans un bassin en levant d'une manière peu décente la tunique de l'homme-dieu. Dans une variante, le sculpteur s'est corrigé de ce ridicule et a donné plus de gravité à ces figures du groupe principal », *Sculpture. Concours pour le fronton de la Madeleine*, 14 mai 1829, *ibid.*, p. 50. Une esquisse de Pradier pour le fronton de la Madeleine provenant de l'atelier de Lequesne fut attribuée en 1889 au musée de Lille, Paris, Archives nationales, F 21. 2214. Elle n'a pas pu être retrouvée.

Bra, qui avait fondé sur le concours de très grandes espérances, a laissé d'une de ses esquisses une description acerbe : « C'est ici qu'il faut redoubler d'attention si l'on veut démêler quelque chose. Une foule de personnages entassés et sans aucun relief, aucun enfoncement. C'est en petit le Trocadero de l'Arc de Triomphe du Carrousel... Aucune connaissance des usages antiques des mœurs et caractères hébraïques. Postures indécentes. Une académie montrant son devant, une autre couché *(sic)* sur un matelat *(sic)* par terre montrant son derrière. Jésus debout avec une physionomie de Prométhée sur le Caucase allongeant en signe de bénédiction, son bras sur la tête de Madeleine qui lui tient la jambe. Le Christ est retroussé jusqu'aux genoux. Deux femmes placées derrière lui, tenant un enfant, indiquent qu'il est aveugle. Des jeunes gens s'évertuent pour remuer d'énormes vases pleins de vin. Plusieurs personnages, la coupe en main, à demi-nus, sont assis sur des sièges et deux autres sont debout. Le tout platement exécuté dans le système de bas-relief inventé par l'auteur et dont il a fait une application malheureuse en représentant le duc d'Angoulême devant Cadix congédiant les envoyés des Cortès. »[29] Le modèle montre une composition sensiblement différente et un parti nouveau choisi pour le traitement du relief, maintenant plus accentué ; un critique averti et savant helléniste, Charles Lenormant, s'étonne de l'« excès d'embonpoint » de la composition et juge avec sévérité de la convenance monumentale : « Je n'y vois rien, d'ailleurs, de chrétien. Ni le Christ, coiffé comme un Jupiter, ni la Madeleine trop préoccupée encore de sa parure pour avoir délié la natte de ses cheveux ; ni ce philosophe assis qu'on prendrait pour Phocion prêt à prendre la ciguë... »[30] La virtuosité de l'effet, on pense à une transposition de Véronèse, l'emporte sur l'absence de sentiment chrétien dans « le serré de la composition, la tournure ample de ses figures, le jet facile des draperies, enfin la puissance incontestable de l'ensemble ».[31]

La page picturale à incidents multiples que Pradier avait préparée pour le fronton de la Madeleine fut remplacée sur l'édifice par l'œuvre de Lemaire qui ne rallia pas tous les suffrages. Si l'opinion républicaine s'interrogea sur l'utilité d'achever la Madeleine comme une église dont on remarquait qu'elle était consacrée à la « Belle Pécheresse »[32], le régime donna vite des garanties qui assurèrent la continuité de la sculpture didactique, moralisante qui fut celle des premières années de la Révolution de 1789. Une des premières décisions prises par le nouveau régime dans la promotion des frontons didactiques sera la commande passée à David d'Angers d'une version actualisée du fronton exécuté par Moitte pour le Panthéon révolutionnaire. A propos de ces grandes images politiques, la question du mode à

29 Fonds Théophile Bra, Bibliothèque Municipale de Douai.

30 *Concours pour l'exécution du fronton de la Madeleine* (publié le 14 avril 1830), *Beaux-Arts et Voyages,* Paris, 1861, vol. 1, pp. 403-408.

31 *Ibid.,* p. 405-406.

32 « (Supposez) qu'une direction d'utilité tout à la fois et d'honneur national eût été imprimée aux beaux-arts... sur le fronton se déploieraient maintenant les fruits d'une inspiration libre et toute vive d'actualité. Or, que nous a-t-on donné à la place ? De froides réminiscences, des études, laborieuses sans doute, d'un ouvrier habile qui a dû se traîner à la suite des grands maîtres pour y rechercher le type du Christ aux mains perforées, celui d'une Madeleine aux cheveux flottants... quand l'avez-vous vu, ce public indifférent, donner un regard attentif au fronton de la Madeleine qu'il ne peut admirer, pour l'excellente raison qu'il ne peut le comprendre... », E. Arago, *La République et les artistes*, dans : *La Revue républicaine. Journal des doctrines et intérêts démocratiques*, t. II, 1834, pp. 14-29. Voir également l'appréciation de Pradier, Catalogue n° 178.

Fig. 5 La Liberté. Paris, Salle des séances de la Chambre des Députés (Photo L. L. Roger-Viollet).

employer pour qu'elles expriment une signification à la réalité reconnaissable et à laquelle on veut assurer un avenir exemplaire, ne se pose pas : il n'existe pas à cette époque dans les façons de penser et de pratiquer la sculpture monumentale à intention idéologique un mode de figuration, disons, réaliste, qui reproduit, sans le transposer, un événement contemporain ou un concept à signification collective[33] : combinée à des degrés de dosage divers avec des éléments qui rappellent la réalité, l'allégorie seule est le moyen grâce auquel l'art public assure la survie du contemporain dans le lendemain de l'histoire. A cet égard, la Liberté sur les barricades de Delacroix et le fronton de David pour le Panthéon découlent des mêmes principes.

L'art de Pradier n'est pas étranger à ces intentions politiques des premières années de la Monarchie de Juillet. Il reçoit de Guizot la commande importante de deux grandes figures destinées à décorer l'intérieur de la salle des séances de la Chambre des députés, *La Liberté* et *L'Ordre public* (fig 5 et 6). Telles deux icônes colossales, elles sont stratégiquement placées de part et d'autre de la tribune présidentielle, en permanence, donc, sous l'œil du législateur. Les intentions de Pradier à propos de ce programme sont ici exceptionnellement documentées ; il n'a voulu faire aucune concession à la légibilité de l'image mais il choisit de la communiquer en attachant à deux figures féminines, remarquables par leur force et leur stabilité néoclassiques, une suite d'attributs qui en dévoilent le sens. Il s'est naturellement souvenu des allégories antiquisantes en honneur sous la Première République mais il a moins regardé les allégories sculptées et provisoires de la fête révolutionnaire, plus directes, que celles qu'ont popularisées au même moment les estampes et dans lesquelles s'est en quelque sorte recyclé le détail du vieux vocabulaire de l'emblème. Ses deux figures deviennent ainsi le support d'un rébus à la fois clair et confus dont le sens se dévoile alors qu'on poursuit une lecture nécessairement atten-

Fig. 6 L'Ordre public. Paris, Salle des séances de la Chambre des Députés (Photo L. L. Roger-Viollet).

tive de son détail. C'est la façon dont Pradier a conçu la sculpture programmatique et il prendra de très haut les remarques que lui adresse le gouvernement embarrassé par la spécificité du message: il écrit au ministre de l'Intérieur Montalivet qu'« il semblerait qu'on ait peu compris ou peu goûté les allégories de ces figures. Voici pour *L'Ordre public* mes pensées. L'Ordre doit fouler aux pieds le Désordre, représenté par un poignard et un flambeau. La figure tient de la main droite un frein: il n'est ici que pour ceux qui dépassent les bornes d'une sage liberté. Sa main gauche tient une lance: attention, elle est armée... La Liberté... a des ailes au front et aux pieds, liberté de la pensée et liberté individuelle. Elle foule aux pieds des chaînes et un joug rompu... Sa main droite tient un drapeau tricolore avec lequel le peuple a reconquis sa liberté, et sa main gauche s'ouvre pour laisser échapper une hirondelle... »[34] Pradier devra céder aux exigences de Montalivet qui ne s'opposera pas à la présence de certains emblèmes, l'hirondelle, par exemple, néanmoins rempacée par une Victoire, mais qui « demande... par rapport à la statue de *L'Ordre public,* que le frein placé dans la main droite en soit enlevé, attendu que cet emblème serait mal compris (et donnerait lieu sans doute à des interprétations bien peu conformes à la pensée de l'artiste). Une main de justice lui serait heureusement substituée, et je le désire. »[35]

Certes, Pradier ne voulait ni ne pouvait placer dans la main de la Liberté un fusil emprunté à un combattant des barricades récentes, comme le fit David d'Angers, quelques années plus tard, dans une statuette célèbre. Il est

33 Il serait faux de croire que la sculpture à sujet militaire constitue une exception car, dans ce genre, le costume est, de par sa nature même, une allégorie. Sur les attitudes générales vis-à-vis de l'allégorie dans la sculpture du XIXe siècle, voir, P. Fusco, *Allegorical Sculpture,* dans: *The Romantics to Rodin*, pp. 60-69 et, en ce qui concerne l'allégorie politique sculptée vue par un historien, l'important ouvrage de M. Aguhlon, *Marianne au combat. L'imagerie et la symbolique républicaines de 1789 à 1880,* Paris, 1979.

34 17 août 1832, D. Siler, *Correspondance,* t. I, n° 165.

35 5 septembre 1832, D. Siler, *Correspondance,* t. I, n° 166. Le passage cité entre parenthèses apparaît sur le brouillon de la lettre conservé aux Archives nationales, F21, 10.

certain que les œuvres exécutées et celles, en tout cas, primées lors du concours organisé en 1848 pour la figure sculptée de la *République* ne renouvelèrent pas plus que ne le fit Pradier les façons anciennes de concevoir les figures symboliques de l'allégorie politique[36] sinon en revenant, dans les plus réussies d'entre elles, à l'expressive simplicité formelle de la statuaire de la Première République.

Tout laisse à penser que Pradier prit part au concours de 1848 pour de simples raisons d'opportunisme que dissimule mal sa correspondance et cela au scandale de la presse artistique[37], outrée du retournement de ses opinions : cela, le fit-il dans la foi qu'il professa, au cours de sa vie, pour le parti de la « tranquillité » en matière de politique[38] ? Cette exposition révèle l'extraordinaire recyclage qu'il présente, en 1848, de *La Sagesse* conçue quelques années plus tôt pour la décoration de la façade sur le jardin du Palais du Luxembourg en une *République* (Catalogue, n° 27). Il est évident que, bien que sa production de statuaire à intentions politiques soit, en nombre, importante et soutenue, l'allégorie didactique n'est pas sa chose : sans doute par nécessité, il s'est toutefois obstiné dans ce « grand » genre et même dans sa forme la plus ambitieuse, la plus discursive, le groupe, qui déroule le détail d'une péripétie : il aurait été intéressant d'apprécier, dans un dessin ou une esquisse, les vues qu'il avait, en 1838, lorsqu'il entreprit un groupe à la gloire du gouvernement de Louis-Philippe, célébrant la royauté publiant l'amnistie[39].

Il convenait d'évoquer brièvement cette production de statuaire liée à l'architecture et au site, statuaire que l'on peut appeler programmatrice et signalétique. Il est certain que par faiblesse de conviction et, dans une certaine mesure, par paresse intellectuelle, ses contemporains le répéteront, Pradier n'est pas à l'aise dans ce genre. Dès que le programme ne requiert pas une signification précise, dès que la sculpture publique devient ornement, l'art de Pradier prend un tour différent et plus heureux ; cette exposition présente un assortiment riche des œuvres qu'il a créées pour l'embellissement de Paris et de la province, œuvres au caractère inventif, à l'exécution enlevée et facile ; elles ont rallié les suffrages de ses contemporains et, en elles, Pradier se retrouve. Ce sont les *Renommées* pour les écoinçons des grands arcs de l'Arc de l'Etoile qui ont trouvé grâce devant le jugement de ses compétiteurs les moins indulgents[40] ; c'est le relief bien venu de *L'Instruction publique* pour la Chambre des députés (Catalogue n° 26) ; ce sont les figures de la fontaine Molière, allégories au sens bien élastique à propos desquelles, dans la recherche de leur identité iconographique, Pra-

36 Les conclusions tirées par T. J. Clark sur le concours pour l'image peinte de la *République* s'appliquent, en gros, au concours pour la figure sculptée, *The Absolute Bourgeois. Artists and Politics in France,* 1848-1851, Londres, 1973, pp. 63-69.

37 « Je viens d'écrire et offrir à M. le Ministre de l'Intérieur, comme don patriotique, une statue de la République que je viens de terminer, d'un mètre de proportion. » Au directeur des Beaux-Arts, fin mars 1848, Bibliothèque publique et universitaire de Genève, 1938/5. Pour la réponse donnée à Pradier par Ledru-Rollin et les réactions de la presse, voir les notes, *infra* (Catalogue, n° 27).

38 Une lettre, du 15 mai 1848, à cet égard, est éloquente : Pradier écrit, de Paris, à Jules Canonge, au lendemain de la manifestation populaire du 15 mai : « Nous voilà sauvés du malheur où nous traînaient les anarchistes... nous sommes débarassés de toute cette secte de misérables fous et enragés – les Blanqui, etc. » (Voir Catalogue n° 206).

39 Catalogue n° 26.

40 Voir la notice nécrologique acerbe de Préault, « viennent de mourir M. M. Pradier, Rude, David (d'Angers). M. Pradier a eu la main d'un sculpteur, jamais le cerveau. L'auteur de la Psyché, de la *(sic)* Niobé, de la Phryné, de la Sapho, de la Poésie légère, qui fut dans un jour d'inspiration l'auteur des Renommées de l'Arc-de-Triomphe, a peuplé de pendules gracieuses et de statuettes élégantes les boudoirs de nos Aspasies et les petites maisons de nos Turcaret. Il partait tous les matins pour Athènes, et le soir arrivait rue de Bréda. » *La Statuaire moderne,* dans : *La Renaissance,* n° 2, 1er février 1856.

dier hésite et sollicite l'aide de Hugo (Catalogue n° 28) ; ce sont les Villes assises de la place de la Concorde dont l'élégante mondanité les place tellement à part des nombreux exemples contemporains offerts par un genre épuisé (Catalogue n° 25) ; c'est le délicat relief qui décore l'horloge de la façade du Palais du Luxembourg où Pradier, bafouant la morphologie et les usages iconologiques, met sa personnification du jour au féminin[41] ; c'est son œuvre pour Nîmes où, cette fois, à l'aise avec des motifs du pastoral, il crée la plus intéressante des fontaines publiques monumentales exécutées de son temps (Catalogue n° 29) ; à la fin de sa carrière, il retrouvera la même aisance, quoiqu'un peu assagie par une sorte de classicisme tardif, dans sa figure de *L'Industrie* pour la Bourse (Catalogue n° 30).

L'art signalétique des vertus humaines exemplaires proposées à la société tel qu'il s'exprime dans la statue élevée au grand homme, a connu un développement extraordinaire tout au long du XIXe siècle. On a montré récemment combien son histoire est solidaire des idéologies[42]. Il s'agit là d'un autre « grand » genre de la statuaire dont les principes et moyens d'action qu'il acquiert dans le site se définissent au Siècle des lumières[43]. Les sculpteurs du XIXe siècle et Pradier avec eux ont répondu de diverses façons à la manie d'honorer les bienfaiteurs de l'humanité ou de la nation sur la place publique ou dans cet espace privilégié, à demi-privé, mais soumis, encore, à une surveillance qu'est le cimetière.

Dans ce genre de la sculpture publique, la statuaire iconique, le portrait en pied, comme d'ailleurs dans le buste, Pradier n'a produit ni mieux ni pire que ses contemporains doués, sans que son art se distingue par une invention particulière. Sa correspondance, généralement muette en ce qui concerne ses idées sur l'art, ne nous renseigne pas sur ses vues concernant la représentation monumentale des grands hommes ; relisons toutefois un passage curieux laissé par quelqu'un qui le connut bien : c'est Maxime du Camp qui a noté avec précision ce que Pradier lui confia, vers 1850, sans doute avec un certain dépit, car il s'était placé sur les rangs pour en obtenir la commande, à propos de l'admirable statue de Marceau exécutée par Préault pour la ville de Chartres : « Préault n'y entend rien, il ne sait pas ce que c'était que Marceau. Marceau était un hussard : un hussard, c'est une veste ajustée et une culotte à soutaches qui accuse les formes. J'intervins et je parlai d'un Marceau symbolisant la jeune République, représentant la France altière, ivre d'espoir et faisant face à l'Europe. » Pradier leva les épaules et reprit : « Tout ça, c'est des bêtises, comme disent les modèles ; des bottes à la Souwarow dégagent le mollet, un genou bien dessiné, des hanches modelées, le cou nu, la lèvre épaisse et l'œil en coulisse, voilà Marceau. Les femmes s'arrêteront à le regarder ; ça leur donnera des idées farces et vous aurez un succès. »[44] Boutade révélatrice !

Dans certains cas, toutefois, il réagit bien à la commande : ainsi sa statue de Rousseau pour Genève, un programme, en Suisse, sans doute, moins propre qu'en France à exciter les passions : au début du Second Empire, Louis Veuillot, n'oubliant pas que David d'Angers avait placé Voltaire et Rousseau dans le fronton du Panthéon, appelle le jour où Genève remplacera « par

41 Voir le jugement de David d'Angers sur ces figures : « Pradier a fait à la Chambre des pairs un bas-relief représentant le *Jour et la Nuit* qui s'élèvent vers le ciel. *La Nuit* est vue de face. *Le Jour* tourne le dos aux spectateurs. Le statuaire n'a pas représenté *La Nuit* dans cette pose sans une intention lascive, bien indigne de l'art qui doit toujours respecter sa mission... Pradier est certainement l'homme le mieux doué pour les arts qu'il soit possible de rencontrer. Dans certaines de ses figures, qui échappent au caractère licencieux dont son génie est trop souvent imprégné, il y a un charme, une grâce, une puissance de résolution dans les contours et dans les lignes qui donnent à Pradier une parenté avec Jean Goujon », cité par H. Jouin, *David d'Angers, sa vie, son œuvre, ses écrits...* Paris, 1878, vol. 2, pp. 305-306.

42 M. Agulhon, *La statuomanie et l'histoire*, dans : *Ethnologie française,* 1978, pp. 145-172. Sur la statuomanie de la première moitié du XIXe siècle par un de ceux qui la promut, voir, F. B. de Mercey, *La sculpture monumentale en province,* dans : *Etudes sur les beaux-arts*, t. I, Paris, 1855, pp. 141-185, J. de Caso, *Le romantisme de David d'Angers*, dans : *La Scultura nel XIX secolo,* Bologne, s.d. (1984), pp. 87-102.

43 J. de Caso, *Sculpture et monument...* et J. Colton, *The Parnasse François. Titon du Tillet and the Origins of the Monument to Genius,* New Haven, 1979.

44 *Souvenirs littéraires,* éd. 1882-83, t. I, p. 335.

une statue de saint François de Sales cette mauvaise figure de Rousseau »[45]. Les choses n'allèrent pas seules à Genève où, quelques années plus tôt, on avait pensé à Canova[46]. Pradier ne pouvait ignorer l'énorme intérêt qui s'était manifesté, en France, pendant la Révolution, pour honorer Rousseau dans une statue devant être élevée par souscription publique. Sans doute connut-il des œuvres ou esquisses rescapées du fameux concours avorté, riche en vicissitudes, de 1790. Il ne reprend pas l'idée de Moitte, le gagnant, d'un Rousseau « méditant le plan de son ouvrage d'Emile (examinant) les premiers pas de l'enfance » ni celle qui inspirait l'œuvre exposée pour un temps dans le Jardin des Tuileries, montrant Rousseau « tenant dans ses mains la nature qui le guida fidèlement dans ses écrits »[47] ; il représente, certes, un Rousseau à l'antique mais un Rousseau théiste et moralisateur dans le moment où il compose la *Profession de foi du vicaire savoyard* et vient d'écrire la maxime fameuse, « (oui, si) la vie et la mort de Socrate sont d'un sage, la vie et la mort de Jésus sont d'un dieu »[48], inscrite sur l'œuvre. Brutalement, toutefois, et cela caractérise, souvent, son invention, il s'approprie dans cette œuvre prenante le mode posé, pondéré, réflectif, d'un devancier heureux dans un autre programme : il emprunte pratiquement tout, le costume, la coiffure, l'attitude, inversant seulement la position du personnage, à la statue célèbre de Cassini, de Moitte, pour le Muséum.

Il se trouve toutefois beaucoup plus à l'aise dans les programmes où il peut inventer, rencontrer son personnage, ou se permettre d'adopter une pose, une mimique, avec laquelle il se sent bien ; quand ces conditions ne lui sont pas offertes, il hésite, modifie sa composition sur les conseils de ses amis[49] ; souvent, il a des trouvailles heureuses : ainsi, le monument à Pyrame de Candolle, le célèbre botaniste genevois (Catalogue n° 38), prévu, à l'origine, comme devant consister en une statue et qui devint par la suite un monument architectural dans la tradition des autels antiques : Pradier compose un élégant piédestal aux reliefs élaborés : le sens de l'œuvre ne réside pas dans la répresentation de l'individu évoqué par un buste colossal ; il se fonde sur le poème allégorique célébrant les mûrs produits de la nature que Pradier déroule sur le fût de l'autel. Là, les aigles des armoiries de Genève voisinent heureusement avec les « lourdes guirlandes (portées) par des bacchantes et des nymphes incapables de supporter un si pesant fardeau »[50] ; ensemble, ils expriment l'ampleur de la nature et le recommencement des saisons qu'une touche délicatement archéologique de Pradier identifie par leur nom grec, une souriante évocation du monde naturel peu commune dans la sévère sculpture commémorative.

Un autre exemple d'une création heureuse dans laquelle les fonctions commémoratives et funéraires de la statue, comme il arrive souvent, se confondent : l'effigie du comte de Beaujolais, l'un des frères de Louis-Philippe, mort en 1808. La commande se rattache à l'entreprise personnelle du roi de réunir dans le « musée historique » de Versailles un Panthéon des gloires anciennes et modernes de l'histoire de France[51], un

45 *Çà et là,* Paris, 1860, pp. 60-65.

46 Sur cette commande, voir les nombreuses pièces et leur annotation dans D. Siler, *Correspondance*, t. I, *passim* et Catalogue n°s 60, 214-218.

47 (Blondeau), *Précis historique et fabuleux des statues qui ornent le Jardin des Tuileries,* Paris, an VI, pp. 19-20. L'étude des projets français pour un monument à Rousseau et de leur signification au cours du XIXe siècle est à reprendre à partir de l'article ancien de P. Vitry, *Les monuments à Jean-Jacques Rousseau de Houdon à Bartholomé*, dans : *Gazette des beaux-arts*, juillet-décembre 1912, pp. 97-117. Pradier exposa sa statue dans la cour de l'Institut à la fin de 1834 ; elle fut durement accueillie par les milieux « romantiques », *Revue des arts*, dans : *L'Artiste*, 1834, t. VIII, p. 121.

48 Sur la destinée du parallèle, voir F. P. Bowman, *La Confirmatio christianorum per Socratica dans le romantisme français,* dans : *Revue des sciences humaines,* avril 1966, pp. 217-226.

49 A propos du Saint Louis pour la ville d'Aigues-Mortes, J. Canonge, *Passim. notes, souvenirs...,* pp. 22-26.

50 *Expositions particulières. M. L. Auvray et M. J. Pradier,* dans : *Journal des artistes,* 15 juillet 1845, p. 249.

51 Sur la galerie principale du Musée historique, la « Galerie des batailles », voir l'étude fondamentale de Th. Gaehtgens, *Versailles. De la résidence royale au Musée historique,* Anvers, 1984. La statuaire commandée pour le Musée historique qui a rempli les Salons à la fin des années 1830, reste encore à étudier.

Fig. 7 Gaston d'Orléans. Château de Blois (Photo J. de Caso).

vaste dessein dans lequel la sculpture monumentale ne fut pas négligée. Pradier reçut plusieurs commandes. Il représente le jeune comte de Beaujolais, mort dans la trentaine, dans le costume qui rappelle la période de son exil malheureux loin de France ; alangui, étendu sur le gazon, il tient à la main, comme le font certains personnages dans le portrait peint du XVIIIe siècle, une lettre, le signe des passions muettes, ici, la dernière qu'il reçut de sa mère[52]. Pradier décida-t-il du style adopté, le portrait en gisant ou, si l'on veut, le gisant éveillé ? L'œuvre devait faire pendant à une copie de la statue couchée du duc de Montpensier, son frère, sculptée par Westmacott pour l'Abbaye de Westminster[53]. Elle se prêta tout naturellement à un usage strictement funéraire lorsqu'une réplique fut commandée à Pradier, quelques années plus tard, pour décorer le tombeau du comte dans l'église Saint-Jean de Malte.

Dans le genre, enfin, de la statuaire iconique traditionnelle, le simple portrait en pied sculpté, il a la main heureuse lorsqu'il représente Gaston d'Orléans dans les fonctions que l'histoire a préféré associer à son nom, en lieutenant général du royaume pendant ses campagnes des années 1640[54] (fig 7). Voyant la pose aisée du personnage, on pense immédiatement aux grands portraits aérés de Van Dyck. Ici, à grand renfort d'écharpes, de crevés, de dentelles et de bottes souples, Pradier a multiplié ses effets ; comme Rude sut le faire dans son

52 L'œuvre fut très bien accueillie. Th. Gauthier, par exemple, commence son *Salon* avec la statue du comte de Beaujolais. « (Pradier) a vaincu avec bonheur toutes les difficultés de son sujet. Rien ne prête moins à la statuaire qu'un habit à revers et à basques, un gilet et des bottes. M. Pradier, malgré tous ces obstacles, a su donner à sa figure une souplesse, une élégance et une morbidesse ravissantes. Tous ces odieux vêtements sont ajustés avec un goût infini ; la tête est charmante, pleine d'expression et de mélancolie ; Hyacinthe blessé par le disque d'Apollon n'a pas une grâce plus molle et plus languissante. Ce qu'il a fallu d'art et de savoir pour pétrir et assouplir le marbre à ce point est inimaginable », *Salon de 1839. Sculpture,* dans : *La Presse*, 22 mars 1839.

53 D. Siler, *Correspondance*, t. II, n° 272.

54 E. Soulié, *Notice sur le Musée impérial de Versailles*, 1re partie, Paris, 1859, p. 521, n° 1668.

admirable statue du frère de Gaston, Louis XIII adolescent, il a senti la poétique du travestissement qu'exprime tout costume et a parfaitement rendu son usage dans une époque où la mode a connu des développements extravagants.

Nous allons retrouver Pradier au moment de son accès aux grands circuits de la vie artistique française, vers 1830, lorsqu'il est élu à l'Académie et à l'Ecole des Beaux-Arts, en considérant maintenant sa production de statuaire « privée » telle qu'elle se déroula de façon soutenue dans les Salons pendant plus de vingt ans. C'est là, sans doute, l'aspect le plus « spectaculaire », le plus mémorable, de son art, celui dans lequel ses contemporains reconnurent le caractère unique de son talent: cette exposition a réussi à le mettre fortement en lumière, mais il n'est pas le seul qu'il nous restera à évoquer.

En considérant globalement les sujets de ces sculptures, l'image de la femme domine, comme elle n'a dominé dans l'œuvre d'aucun autre sculpteur, au XIXe siècle, avant Rodin. Pradier la travestit soit dans l'évocation de personnages mythologiques, soit, au cours des dernières années de sa production, dans des personnages légendaires à propos desquels la fiction historique crée une nouvelle mythologie soit, enfin, dans des œuvres où, en dépit de leur titre, le « sujet » semble se résorber entièrement dans la finalité de la seule représentation du nu.

Au milieu de la « bataille » romantique se détache une œuvre capitale dans laquelle Pradier donne un gage non équivoque à l'esthétique défendue par ceux qui sont maintenant ses amis, Hugo, plus tard Gautier, entre autres: c'est le groupe du *Satyre et Bacchante* du Salon de 1834 (Catalogue n° 6); il fait suite à une œuvre aujourd'hui détruite et qui dut être attirante, présentée au Salon de l'année précédente, *Cyparisse* [55], qui semble, au moins par son sujet bucolique, davantage tourné vers le passé. Le *Satyre et Bacchante* est d'abord objet de scandale de par le caractère ouvertement érotique d'un sujet où l'antiquité païenne semble présenter comme une évocation ou une invitation à la bestialité et de par ce qui rend la signification du groupe explicite, la clarté de la composition et le geste éloquent du satyre qui dévoile celle sur le point de se livrer à lui. Objet de scandale: par deux fois, en 1834 et en 1870, l'Etat reculera devant l'acquisition de l'œuvre [56]. Les contemporains de Pradier ont immédiatement et justement lié le groupe à la sculpture sensualiste, ouvertement érotique, du XVIIIe siècle et elle servit de justification et de modèle à tous les sculpteurs de la génération suivante qui ont continué la célébration de l'art érotique, traversti ou non par la fiction mythologique, Clésinger, Carrier-Belleuse et, non

55 Détruit en 1871 dans l'incendie du Palais de Saint-Cloud; deux dessins sont connus (Genève, inv. 1852, 29, et Paris, Ecole nationale supérieure des beaux-arts, inv. 1845). Une épreuve en plâtre qui n'a pu être retrouvée fut donnée en 1865 par E. Cavé au Musée de Bourges. (Archives du Musée de Bourges, Registre 1840-1865, Inv. 865.22.2). L'accueil critique fut nuancé; ignoré par beaucoup qui s'intéressent, avant tout, aux sujets « romantiques », il est vanté, non sans réserves, par la critique conservatrice, « M. Pradier non plus n'applique pas une méditation assez sérieuse à la composition de ses ouvrages. On comprend Cyparisse pleurant son cerf... ou Cyparisse abaissant une branche d'arbre pour donner à brouter à son animal favori. Mais que le jeune berger rompe avec effort une branche... comme si le jeune animal devait en manger le bois; que l'animal reste couché avec indifférence... Ce sont là des fautes de mœurs... », Ch. Lenormant, *Les Artistes contemporains. Salon de 1833*, Paris, 1834, pp. 91-92. Pour une appréciation de l'exécution, on rencontre des vues, comme souvent, opposées: « en général, le Cyparisse est rond, c'est l'antique senti comme l'entendait Girodet, de classique mémoire, c'est-à-dire sans vie et mou à force de courir après la finesse. La tête manque de cette expression de sollicitude... à la manière dont Cyparisse tient la branche, la fracture ne saurait avoir lieu près du tronc », G. Laviron et B. Galbaccio, *Le Salon de 1833*, Paris, 1833, pp. 76-77. Gautier est sévère sur l'exécution « tout est rond et flasque », *La France littéraire*, t. V, 1833, pp. 141-151. Tandis que Planche, au contraire, l'ayant loué sans réserve en 1833, y décèle plus tard l'exemple suspect du modèle vivant: « La poitrine et les bras ont tant de réalité, les contractions musculaires sont indiquées si nettement, qu'il n'est pas permis d'y voir l'œuvre seule du souvenir... » *Peintres et sculpteurs modernes de la France. Pradier,* dans: *Revue des deux mondes*, 15 juillet 1852, p. 366.

56 D. Siler, *Correspondance*, t. II, n°s 229 et 230. Exemplaire annoté du catalogue de la vente Demidoff, *Collection de San Donato... Paris, 8-10 mars, 1870*, portant la mention « Louvre ou Hertford ».

57 « Examinez son œuvre entière, et pour qui sait, à partir du groupe du satyre et de la bacchante au lieu de suivre une marche ascendante, Pradier descend... pour être vrai, il faut convenir que la supériorité relative de Pradier est tout entière dans son exécution, bien plus que dans la conception, que dans ce qui part du cœur dirigé par le cerveau. Souvent, toujours même, sa composition est ingénieuse, mais jamais elle n'est d'un ordre supérieur. » A. Etex, *J. Pradier. Sa vie et ses ouvrages*, Paris, 1859, p. 31.

moins qu'eux, Rodin. C'est avec le *Satyre et Bacchante* que l'art de Pradier « descend », selon le jugement que porte le sculpteur Etex, son élève, en 1856[57], et c'est avec ce groupe que l'art de Pradier devient suspect aux partisans de l'esthétique classique y compris ceux d'entre eux qui acceptent le romantisme. La critique, dès lors, prend Pradier à partie : c'est Gustave Planche qui, Salon après Salon, le rappelant sans cesse, articulera le mieux la déviation imitative de l'art de Pradier, moins dans ce qu'il écrit sur le groupe quand il est exposé en 1834 que, de façon significative, en 1852, au moment de la disparition de Pradier et lorsqu'il s'agit de dresser le bilan prospectif de son œuvre : Planche met de côté les considérations morales mais insiste sur ce qui les explique, l'« absurdité » intellectuelle de la donnée et à ce moment il ne pense plus seulement au groupe : si la composition du groupe « existe linéairement du moins » dans l'art antique, « il n'est jamais venu à la pensée d'un homme nourri dans la mythologie païenne d'imaginer un satyre aux prises avec une bacchante »[58]. En d'autres termes, il dénonce l'impropriété d'une imitation que ne cautionnent ni des textes ni des œuvres antiques d'époques ou de styles acceptables exécutées dans une dimension et un matériau comparables. Le sensualisme de l'art hellénistique n'a pas de place parmi les modèles de la statuaire.

Pendant ces mêmes années, après 1830, d'autres, avec une violence de ton qui étonne encore, s'attaquent à la nature immorale, par conséquent nuisible, de l'inspiration de Pradier en l'expliquant comme l'effet d'une déficience créatrice, d'une impuissance intellectuelle qui affecte toute son œuvre ; l'argument sera répété par tous. Ce sont, on peut s'y attendre, les partisans de l'art instrument de la réforme des mœurs, la plupart d'allégeance romantique, qui assument sur ce point les positions anciennes du classicisme pour lequel l'art n'a de valeur durable que s'il est public, donc social, réformateur[59]. Ainsi, pour Thoré, pour Buchez et les saint-simoniens, pour les fouriéristes, la place qu'ils demandent pour la femme dans la société moderne est naturellement incompatible avec les usages ludiques, érotiques, abusifs, que lui assigne Pradier, avec ou sans les travestissements dont l'affublent la mythologie et l'histoire[60]. Cette obsession du féminin que Pradier promut à devenir la matière d'une mythologie personnelle et l'objet presque exclusif de la sculpture nous rappelle les réflexions curieuses et révélatrices que Flaubert, qui a connu intimement et l'art et la vie de Pradier, a confiées à ses notes alors qu'il s'interrogeait sur *La Femme de trente ans*, de Balzac ; venant de reconnaître l'importance de ce roman qu'il voit « exhumer dans ce qu'on rejetait comme hors d'usage des trésors nouveaux de plastique et de sentiment, découvrir dans l'univers de l'amour un continent nouveau et appeler à son exploitation des milliers d'êtres qui s'en trouvaient rejetés », il perçoit comme le corollaire de la révélation faite par Balzac de la femme qui n'est plus jeune, avec « ses avantages, perfections et supériorités définitives » pour reprendre ici l'expression de Sainte-Beuve, celles, « consécutives de celle-là, qui ne demandent plus qu'un grand moraliste, un grand artiste pour

58 *Peintres et sculpteurs modernes de la France. Pradier,* dans : *Revue des deux mondes,* 15 juillet, 1852, pp. 367-368.

59 « Nous appliquerons à M. Pradier ce que Diderot disait de Lemoyne : il a beau se frapper le front, il n'y a personne », Th. Thoré, *Salon de 1836. Sculpture,* dans : *Revue de Paris,* t. XXIX, 1836, p. 33. « De froids pastiches ou de niaises et indécentes conceptions, comme *Le Satyre et la Bacchante* », Th. Thoré, *Etudes sur la sculpture française depuis la Renaissance. Musée de sculpture moderne au Louvre, ibid.,* 25, 1836, p. 331, de « sales nudités », (Ph. Buchez), *Le Salon,* dans : *Revue Républicaine,* 1834, 1, p. 123-132, article identifié par P. Grate, *Deux critiques d'art de l'époque romantique. Gustave Planche et Théophile Thoré,* Stockholm, 1959, p. 144, note 5 ; Ph. Buchez, *Le Salon,* dans : *L'Européen,* 1, 1836, pp. 218-225.

60 « Et que l'on ne s'y trompe pas, l'Antinoüs est en germe dans la Phryné. La femme des artistes grecs n'est point la vierge organique, la vierge féconde, la femme belle pour être mère, conçue par son auteur dans une fin conservatrice. Le sens de l'homme, le sens stérile se montre déjà chez la Vénus des voluptés égoïstes, destinée à perdre, degré par degré, la figure de son sexe jusqu'à devenir l'Antinoüs... peut-être que le métal de l'avenir doit tomber dans un moule tel que le brodequin, la chemise, la toilette, etc., dans l'une quelconque des immondicités de M. M. Devéria, Tessaert *(sic)* et compagnie ? – Pouah ! » *Education,* dans : *L'Européen. Journal de morale et de philosophie.* t. II, 7 juillet, 1832, p. 68.

être mises au jour, telle que celle du *téton lyrique* dont toute l'importance et la justesse m'ont été si bien révélées par mon illustre ami Pradier »[61]. Quelle fut la nature des théories de Pradier confiées à l'avide Flaubert à propos du *téton lyrique* ? On peut en entrevoir la teneur au-delà des confidences que livre la correspondance de Flaubert et non seulement quand il parle des modèles de Pradier. Elle transparaît en filigrane dans celle du sculpteur comme un discours étonnamment respectueux de la femme, et son effet est épelé dans son œuvre sur deux modes, la série des grandes figures de Salon et, nous le verrons, la statuette. Ensemble, ils forment une anthologie des moments uniques de l'existence de l'être féminin : certains caractérisent la vie biologique de la femme, certes, objet de désir et représentée dans les actes naturels ou sociaux, désirés ou non, qui la manifestent, la toilette, le bain, le repos, le sommeil, l'habillage et le déshabillage, le jeu engagé avec les objets, miroirs, parures et bijoux : d'autres, et ils apparaissent en nombre pendant les dernières années de la production de Pradier, se servent du truchement de l'histoire pour mettre en évidence une passion, une exigence, un talent, souvent liés à une souffrance ; il évoquent alors Cassandre, Médée ou Sapho. D'une façon curieuse et paradoxale, le long poème sur la femme que représentent ces statues et statuettes à la mimique parlante n'est pas seulement un hommage visuel à l'être dont la seule forme assure traditionnellement la survie du beau à travers les âges ; il n'est pas autant dénué de signification humaine et contemporaine que les critiques de Pradier se sont plu à le répéter. Une croyance obstinée dans la générosité génétique, si l'on peut dire, de la femme, l'informe, un peu à la façon dont l'a comprise Michelet, par exemple, et sans le cynisme que Flaubert s'est plu à lui ajouter. Cela, Pradier l'exprima avec une continuité soutenue dans ses intentions et une force dans l'expression non moins remarquables.

Ici se pose une question aujourd'hui encore intéressante et qui dépasse la simple curiosité biographique ; les critiques et premiers biographes de Pradier l'ont posée : quelle est la véritable importance, si Pradier lui en prêta une, que le sculpteur a accordée dans son invention au travestissement de la mythologie et de l'histoire fabuleuse ? La mythologie, surtout, fut-elle un moyen d'affiner, d'enrichir, peut-être, de révéler son invention ou signifia-t-elle seulement l'emprunt qu'il fit d'un vêtement, un endossement nonchalant des conventions de la culture classique qui, lorsqu'elle veut figurer la beauté, n'a d'autre choix que d'utiliser le personnage de Vénus ? Les distinctions de hiérarchie dans la signification des sujets sur lesquelles insiste l'ancienne théorie des « modes » fortement réaffirmée du temps de Pradier par l'esthétique néoclassique[62], s'appliquent ici pleinement : ce qui est remarquable dans son art d'inspiration mythologique et qui le sépare de ses contemporains, c'est son obstination à produire dans le genre considéré par tous de plus en plus « inférieur » de ces sujets que ses critiques ont appelés avec justesse ses « galanteries mythologiques »[63] ; bien sûr, il reste à faire la part dans ses stratégies créatrices, du jeu de ses motivations artistiques et pratiques. Quoi qu'il en soit, dans sa production qui identifie son art, celle, la mieux en vue de ses figures féminines de Salon et qui va s'étendre dans sa production pour la statuette, l'importance théorique de son œuvre réside moins dans l'exemple suggéré par tel ou tel sujet pour célèbre qu'il soit que dans l'accumulation soutenue et prophétique de cette production et dans l'attitude esthétique implicite qu'elle rappelle : le crédit relatif, au fond, que Pradier attache à cet aspect, mondain, galant, descriptif, de la mythologie.

61 *Par les champs et par les grèves. Edition nouvelle établie d'après les manuscrits inédits de Flaubert,* Paris, 1973, Club de l'honnête homme, vol. 10, pp. 30-31. On se reportera à l'extraordinaire dissertation de Flaubert sur le *téton* dans sa lettre du 10 février 1851 à Louis Bouilhet, *Correspondance* I, éd. par J. Bruneau, Paris, 1973, pp. 749-756.

62 J. Bialostocki *Das Modusproblem in den Bildenden Künsten. Zur Vorgeschichte und zum Nachleben des Modusbriefes von Nicolas Poussin,* dans : *Zeitschrift für Kunstgeschichte,* XXIV, 1961, pp. 128-141.

63 H. Delaborde, *Charles Simart,* dans : *Etudes sur les beaux-arts en France et en Italie,* t. II, Paris, 1864, p. 408.

On s'explique mieux, dès lors, l'attitude de ses critiques devant des œuvres plus aventureuses sur lesquelles s'est fondé le procès que l'on a fait, pendant des années, au caractère authentique de son imagination mythologique (*Satyre et Bacchante*, Catalogue n° 6) : là, on rencontre un sujet différent et ambitieux : il reste, en un sens, comme beaucoup d'autres, une « galanterie mythologique », mais une qui, dans une image frappante, engage une intuition audacieuse des rapports du divin païen, de l'humain et du cosmos, une, ne l'oublions pas, dont le sens reste contemporain et que vont penser à neuf d'une façon différente, certes, mais originale, les mythologies et poétiques modernes, pensons à Maurice et à Eugénie de Guérin. Pour ceux de ses critiques attachés à la tradition établie par les textes et par les monuments, l'invention de Pradier est fautive ; disons plutôt qu'elle est créatrice : certes, répétent-ils, il violente la mythologie par les abus auxquels il la soumet, soit par ignorance, soit par dédain de ses traditions ; son invention, dès lors, souffre d'un vice conceptuel, d'une invraisemblance fondamentale. Pour d'autres, ceux qui recherchent, avant tout, la forme, le sujet ou la donnée de ces « galanteries mythologiques » est illusoire ; la valeur de l'œuvre réside ailleurs que dans la dénomination souvent apposée sur elle, répétent-ils, après coup, et son sujet, dès lors, importe peu[64] ; cet argument, il est vrai, est quelquefois avancé du temps de Pradier à propos d'œuvres produites par des contemporains dont il dénonce la pauvreté d'invention, mais il prend une valeur polémique telle dans la critique de Pradier qu'il devient, grâce à elle, une catégorie nouvelle du discours sur l'art : il sera utilisé jusqu'à la fin du siècle, la critique de Rodin en témoigne longuement[65].

La mythologie fut-elle donc exclusivement pour Pradier un moyen commode, en plaçant un nom sur une œuvre, telle une étiquette, d'évoquer par association et d'une façon subie, passive, un sens connu de tous, transcrivant seulement un sentiment dans un registre fictif[66] ? Sans doute, pour beaucoup de ses sujets. Mais disons vite qu'elle fut, pour des sujets autres que ses « galanteries mythologiques », un moyen de conférer au réel passager et observé un sens profond, de forte résonance personnelle en reconnaissant en lui ce qui l'apparente au mythe.

D'abord, est-on certain, comme Gustave Planche l'a prétendu, que Pradier « ne comprenait pas le sérieux des légendes païennes » ? Il insiste d'ailleurs sur la curiosité du sculpteur : « Pradier avait la prétention d'avoir sondé la mythologie grecque et de l'expliquer d'une façon nouvelle. Je me souviens de l'avoir entendu exposer ses projets à cet égard. Il venait d'achever un groupe de *Nessus et Déjanire* et relisait un passage des *Métamorphoses.* Il nous dit, en fermant le livre : « Je composerai » d'après Ovide une suite de dessins, et je donnerai en » même temps le sens symbolique de toutes les *Méta-» morphoses* ; c'est un travail qui n'a jamais été fait, et je » suis peut-être le seul qui peut bien le faire ; les » littérateurs n'y entendent rien[67]. » Planche poursuit : « Il se figurait que la mythologie grecque n'avait jamais été commentée d'une manière sérieuse. Les travaux de Creuzer étaient pour lui comme non avenus. Les prétentions philosophiques de Pradier étaient d'autant plus singulières qu'il n'avait jamais eu le goût de la réflexion.

64 A propos, par exemple, de l'*Atalante* du Salon de 1851 : « ... Il me semble que M. Pradier n'a guère songé au caractère et au nom à donner à sa statue, qui représente plutôt une parisienne sortant du bain », L. de Geofroy, *Le Salon,* dans : *Revue des deux mondes,* 1er mars 1851, p. 963. « Est-ce ou non l'Atalante de la poésie antique ? Et l'artiste, avant tout préoccupé de l'idée souveraine de grâce et de beauté, n'a-t-il pas un peu insoucieusement laissé tomber de ses lèvres sur le front de sa fille nouvelle un des premiers noms mythologiques qui ont offert des rapports de convenance avec une création librement préconçue ? » P. Malitourne, *Sculpture,* dans : *L'Artiste. Revue de Paris,* 5e série. t. VI, p. 83.

65 Cette critique qui est lieu commun dans la littérature sur Rodin fut fortement remarquée par A. Crowley, *Rodin in Rime,* dans : *The Works of Aleister Crowley,* III, 1907, voir à ce sujet, J. de Caso et P. Sanders, *Rodin's Sculptures. A Critical Study of the Spreckels Collection.* San Francisco, 1977, *passim.*

66 Sur l'attitude générale de la période de la jeunesse de Pradier vis-à-vis de la mythologie, voir J. Starobinski, *Le Mythe au XVIIIe siècle,* dans : *Critique,* 366, 1977, pp. 976-997.

67 *Peintres et sculpteurs modernes de la France. Pradier,* dans : *Revue des deux mondes,* 15 juillet 1852, p. 360.

Tout ce qui ne s'adressait pas aux yeux n'avait pas pour lui grande importance. Aussi, quand il voulait tenter l'explication de la mythologie, il arrivait souvent aux conclusions les plus étranges... »[68] Des sources autres que le témoignage de Planche rappellent l'intérêt de Pradier pour ces questions et sa réflexion un peu désabusée sur quelques aspects de son inspiration mythologique mais non sur l'importance qu'il accorde au mythe[69] : des œuvres en apportent la preuve, celles, après 1830, qui continuent la veine du *Prométhée* de ses jeunes années, sujets héroïques, en fait, les seuls auxquels Pradier fait allusion dans sa correspondance lorsqu'il évoque toujours brièvement ses motivations artistiques. Certes, Pradier n'a pas lu la *Symbolique* de Creuzer et, vraisemblablement, il faut accepter les déclarations assez crues de Raoul-Rochette qui, en 1852, mieux que ne l'a fait Planche, a compris sans pour cela vouloir le ratifier comme une pédagogie, le mécanisme de l'invention de Pradier : « Par la nature même de son esprit autant que par défaut absolu d'éducation, Pradier était incapable de réflexion et d'étude. Jamais il ne sentit le besoin de se recueillir ; la méditation le fatiguait, la lecture lui était odieuse ; et cette main, si exercée à manier l'ébauchoir, le ciseau et le crayon, ne sut jamais tenir un livre. »[70] A ce moment, en 1852, lorsqu'à la mort de Pradier ceux qui l'ont connu tirent la leçon de son exemple, Arsène Houssaye ira plus loin encore et d'une façon tout autant brutale, car il veut écarter l'explication équivoque d'un Pradier soucieux de maintenir son invention dans la caution de la tradition écrite ou figurée : « Pradier était savant ; il avait étudié tous les chefs-d'œuvre connus. Quand je dis étudié, je veux dire admiré, car c'est un artiste tout d'inspiration qui ne se préparait pas au travail par l'étude, comme tant d'autres. Il y a dans les arts les poètes et les historiens. Pradier était un poète qui n'a jamais eu de bibliothèque. S'il a été, çà et là, un historien, il commençait par faire son siège, comme l'abbé de Vertot. Ce n'est pas cela, lui disait-on. Cela doit être, répliquait-il. Et il passait outre. »[71]

La mythologie de Pradier ne mérite ce nom que lorsqu'elle est une mythologie de la nature et l'on comprend alors la fascination qu'il éprouva pour le grand corpus des *Métamorphoses* d'Ovide dont il tira un grand nombre de sujets. Bien sûr, il ne lut pas la *Symbolique* de Creuzer, on se demande quel artiste de son temps le fit, car son intérêt pour le mythe ne fut pas d'y découvrir le sens des figures énigmatiques que, selon Creuzer, l'enseignement des premiers prêtres et les anciens sages y avaient caché. Sa pensée rencontre davantage les positions orphiques et pythagoriciennes fortement réaffirmées de son temps et qui donnent le naturalisme pour base à la mythologie[72] ; les dieux sont des allégories et des symboles représentant soit la nature et ses éléments, soit la divinité et ses forces, soit les vérités métaphysiques et morales. Cela, il l'a cru avec la force d'une imagination poétique que n'ont dirigées ou entravées aucune tradition qu'il ait fait sienne et aucun effort d'exégèse. Son imagination mythologique s'exprime dans ces quelques « grands » sujets auxquels il a songé dès ses premières années ; certains ont vu le jour qu'il leur promettait ; d'autres, il n'a pas réussi à les réaliser dans les sites et les dimensions qu'il leur réservait et ils ont survécu, malgré lui, en quelque sorte, il dut s'en plaindre, dans le genre de la statuette, devenue dès lors pour eux un genre indigne. Ainsi, l'extraordinaire vitalisme du groupe *Satyre et Bacchante,* que ses critiques

68 *Ibid.*, p. 360.

69 Voir les confidences tardives de Pradier au sculpteur J. Salmson à propos de ses goûts pour la mythologie galante, « il se reprochait de n'avoir cherché que la reproduction banale des fruits trop mûrs ou des roses effeuillées, et d'avoir dédaigné, sans la comprendre, la poésie du fruit vert ou du bouton de rose. Il s'accusait d'avoir emprunté ses sujets à une mythologie morte ou au moins surannée, et de n'en avoir dégagé que des œuvres sensuelles, qu'on reprocherait peut-être à sa mémoire ». *Entre deux coups de ciseau,* Genève-Paris, 1892, p. 192.

70 *Notice historique sur la vie et les ouvrages de M. Pradier...,* Paris, 1853, pp. 66-67.

71 *Pradier,* dans : *L'Artiste,* 15 juin 1852, p. 145.

72 B. Juden, *Traditions orphiques et tendances mystiques dans le romantisme français,* Paris, 1971.

ont vu, par dérision, comme une œuvre inférieure parce que rappelant la statuaire érotique des « bosquets »[73], se retrouve dans le pendant avorté que Pradier voulait lui donner avec le *Premier Pas de Bacchus* (Catalogue n° 89). Les deux œuvres appartiennent au même poème panthéiste que forment ses sujets favoris du thiase agreste et marin avec tous ceux qui expriment la rencontre du mythe et de la vie du monde naturel.

L'œuvre peut-être la plus significative à cet égard est une autre œuvre « avortée », le groupe étonnant de *Polyphème, Acis et Galatée* (Catalogue n° 9) dans lequel Pradier, pendant des années, a obstinément placé d'immenses espérances ; il le destinait à un seul usage, voulant en faire le motif d'une fontaine colossale, un grand simulacre du monde naturel.

Une lettre touchante, peut-être la dernière lettre de Pradier qui nous soit parvenue, y fait encore allusion. Le document est intéressant car il précise la façon dont Pradier a compris le mythe. Il faut, pour saisir la démarche de l'artiste, le replacer dans des circonstances où compte l'amertume que Pradier a ressentie pendant les dernières années de sa vie, devant quelques œuvres remarquées de certains de ses élèves ou collègues plus jeunes et en voie de s'affirmer, Clésinger, Cavelier et d'autres... Retenons ici non le détail de l'affaire que ce document évoque ni les confusions sémantiques de Pradier mais ce que sa vision découvre dans les mythes anciens qui l'ont touché, ceux qui révèlent les conflits brutaux des forces du monde naturel : la lettre, sans doute adressée à Ingres, dénonce le plagiat par un de ses collègues d'une de ses œuvres, son *Polyphème* avorté, plagiat n'intéressant, selon lui, que « le choix et presque les lignes » de la composition de son œuvre et que, par conséquent, le contenu même de la lettre qui met en opposition la signification des deux œuvres, dément. Il s'agit du modèle exposé au Salon de 1852 par un sculpteur non négligeable, Ottin, d'un groupe représentant *Polyphème surprenant Acis et Galatée* qui, plus tard, viendra décorer la fontaine de Médicis au Jardin du Luxembourg : comparant son modèle à celui d'Ottin, Pradier écrit : « Il a fait de son Polyphème un Cassandre qui regarde les amours d'Acis et de Galatée. Il ne comprend pas ce sujet tout dramatique. Polyphème représente avec son seul œil le cratère du Vésuve qui lance des rochers et couvre la campagne représentée par Acis baignée par un ruisseau dont Galatée est l'image mais qui seule peut fuir et s'en retourner à la mer dans les bras des nymphes ses sœurs. Voilà ce que Ovide avec cette image a voulu peindre. »[74] Il voit donc dans le mythe et l'affirme avec une force étonnante non ce que l'on attendrait qu'il pût y voir, une histoire galante teintée de voyeurisme, celle, en fait, que représente Ottin, mais, paradoxalement, et se trouvant en cela beaucoup plus dans l'esprit du naturalisme d'Ovide, un drame cataclysmique mis en scène par un volcan anthropomorphe en éruption sous les effets de l'amour.

Nous avons considéré jusqu'à maintenant de façon globale et, en gros, dans une vue chronologique, les deux grands aspects de la production de Pradier, son art public, monumental et son art privé, somptuaire, en respectant l'articulation des années 1830, alors que Pradier entre dans la quarantaine ; c'est le moment dans lequel son élève Etex, rappelons-le, a vu le commencement de la « descente » de l'art de Pradier. La date est sans doute commode ; elle permet de faire une pause dans l'étude ; est-elle néanmoins justifiée dans la valeur de cassure qu'Etex lui assigne ? La position d'Etex qui écrit son ouvrage sur Pradier en 1859 est claire : jusqu'en 1830, de par la nature de son invention, c'est-à-dire la proximité instinctive dans laquelle Pradier s'établit vis-à-vis de la sculpture grecque et de par ce qui en découle, la qualité supérieure de son exécution, Pradier, pour ses critiques, est admirable : sa « descente », Etex l'explique

73 *Salon de 1834,* dans : *L'Artiste,* t. VII, p.64.

74 Bibliothèque du Sénat, Paris.

non comme une reconversion authentique, recherchée, que Pradier aurait opéré de son art et qui répondrait au climat nouveau du romantisme dans lequel Etex lui-même et Pradier participent. Etex, en bon républicain et saint-simonien la présente comme l'effet plus ou moins visible d'une variété de facteurs, certains avoués, d'autres non, la dégradation politique des temps, l'incapacité et le mauvais vouloir des gouvernements en matière de politique artistique et de protection des artistes, la spéculation croissante de l'industrie d'art, la mode, surtout, qu'il perçoit justement comme un moteur puissant des goûts et des ambitions ; s'y ajoute, enfin, pour les hommes, la faiblesse des caractères ; il déploie là un éventail de ces facteurs dont beaucoup pensent alors qu'ils caractérisent des temps nouveaux[75].

Il est indéniable qu'ils affectent Pradier et dans sa vie et dans son œuvre. Il ne faut donc pas séparer entièrement l'étude de la biographie de celle de la sculpture pour considérer quelques questions qui intéressent principalement l'art de ses vingt dernières années et l'on ne peut entièrement négliger ici les accents d'un profil psychologique assez extraordinaire : les contemporains de Pradier qui ont rarement séparé l'homme de l'artiste les ont fortement accusés et intégrés dans l'histoire de son art. Le portrait est haut en couleur de l'homme qui savait qu'il ressemblait à Poussin, de ses mots, de son goût provoquant pour le plaisir, le bal, le déguisement, affichant, vers 1840, comme costume « des minces capes à l'almaviva rebroussées sur l'épaule, que Pradier mit à la mode et qui (furent) l'attribut de la jeune statuaire » [76]. Nous avons dit ailleurs ce que sa correspondance d'autre part révèle de tendresse et de modestie dans ses rapports avec ceux qu'il aime[77] : c'est ainsi que, ne parlant jamais de la théorie de l'art dans ses lettres, il évoque des questions précises qui s'y rapportent en donnant des conseils pratiques à Juliette Drouet actrice[78]. Il peut être dur, souvent arrogant, vis-à-vis de ceux dont il considère l'action comme une entrave à son génie. Sa propre action dans les institutions est brutale et souvent dénoncée par la presse artistique qui s'acharne ; ainsi, en 1845, à propos de difficultés qu'il rencontre avec ses praticiens au sujet de l'exécution des Victoires pour le tombeau de l'empereur, on rappelle durement que « ce Suisse » à plusieurs reprises, a corrigé ou exécuté les travaux faits par ses élèves et mis au concours à l'Ecole des Beaux-Arts. Il l'a fait pour Etex, pour Lequesne. Devant cet « acte d'agression contre la moralité des concours... l'Académie a eu la mollesse de se borner à un blâme public dans une séance solennelle et encore n'a-t-elle pas osé nommer le professeur coupable. » [79] Cette attaque se termine de façon caractéristique par une référence directe à ce qui est devenu, nous le verrons, un domaine nouveau de l'activité artistique de Pradier à cette époque : la statuette.

75 « Sa légèreté naturelle, ses besoins impérieux d'argent pour l'atelier, besoins continuels, incessants, pleins d'exigences perpétuelles et se renouvelant tous les jours... Toutes ces raisons ajoutées à un mariage qui a mal tourné, suite de la première éducation de Pradier ; toutes ces causes réunies ont fait de cet éminent artiste ce qui est triste à dire, et ce qui n'est pas sa faute à lui tout seul peut-être, un artiste à la mode, comme il y a des tailleurs à la mode, comme il y a des coiffeurs à la mode... L'on croit que c'est impunément que l'on descend, dans l'art du statuaire, à la fabrication des petites choses pour plaire au vulgaire, à la foule. » *Pradier, sa vie et ses ouvrages,* pp. 30-31. Le point est repris, en 1864, par H. Delaborde : « Pradier a joui de son vivant d'une réelle popularité ; d'où lui est venue toutefois cette faveur exceptionnelle ? De sa rare habileté assurément, mais aussi sans doute de ses doctrines trop peu sévères où le nu n'est rien moins que l'image naïve de la chasteté. Au lieu des galanteries mythologiques qui se multiplièrent sous son ciseau, si Pradier n'eut consenti à produire que des œuvres comme le fils de Niobé » (*Charles Simart,* dans : *Etudes sur les beaux-arts...,* t. II, Paris, 1864, p. 408).

76 A. Tabarant, *La vie artistique au temps de Baudelaire,* Paris, 1942, éd. Paris 1963, p. 14.

77 D. Siler, *Correspondance,* t. I, pp. VII-XIV.

78 Il écrit à propos des actrices Miss Smithson, Mlle Mars et Mlle George : « Il faut toujours penser qu'un peintre est là, qu'il cherche des tableaux, des scènes. Il faut soi-même être peintre pour bien imiter les caractères et dessiner les poses. La pantomime fait plus d'effet que les paroles... J'ai pu encore en juger hier, car je ne sais pas l'anglais et cependant rien ne m'a tant touché que cette femme et j'ai presque tout compris. » (27 décembre [1832 ?]), D. Siler, *Correspondance,* t. I, n° 174 bis.

79 « ... Un de ces hommes qui sont comme un fléau pour les arts... c'est presque toujours avec des femmes éhontées, des courtisanes, des groupes de satyres et de bacchantes (qu'ils se présentent)... s'ils cherchent à obtenir la popularité par la statuette, c'est en vendant des turpitudes pour égarer, fasciner et démoraliser la jeunesse ». *Des praticiens et de M. Pradier,* dans : *Journal des artistes,* 21 décembre 1845, pp. 471-473.

L'histoire de ses rapports avec les femmes ne peut être entreprise ici bien qu'elle éclaire son art de façon directe vu l'autorité que la beauté du corps féminin y a exercée de façon soutenue. Ils affleurent dans les souvenirs de ses contemporains perceptifs ; certains les ont évoqués pour juger de ses mœurs et, derrière la surprise, on se voit tenté d'attacher à des anecdotes peut-être scabreuses une sorte de finalité artistique : elles rappellent quelque chose qui ramène à l'expérience et au vécu mis au service de l'art : ainsi les souvenirs d'une Mme Paquet de Genève font écho aux confidences salaces que Maxime du Camp confie à sa correspondance sur les rapports qu'il entretint avec les modèles de Pradier ; ne rappellent-ils pas que Pradier, jouant le roi Candaule, « fit entrer un jour un ami dans la chambre où sa femme se baignait »[80] ? D'autres, avec moins d'humour, les consigneront pour essayer de comprendre, de mieux comprendre : comment s'expliquer l'étendue du sensualisme de Pradier, la place pratiquement exclusive que la femme a occupée dans sa statuaire de figures ? David d'Angers dont l'art est, en tous points, opposé à celui de Pradier et qui admire, malgré cela, son « adresse inconcevable » s'interroge sur les « intentions lascives »[81] des figures dont Pradier décore l'horloge de la façade du Palais du Luxembourg, réprouvant la portée de l'idée mais acceptant le bouleversement que Pradier impose alors aux conventions de l'allégorie lorsque, mettant le jour au féminin, il retourne la morphologie traditionnelle des figures ; généralisant, David conclut : « Il semble que son libertinage, comme celui des vieillards, soit pour ainsi dire tout en paroles. Les poses, les lignes de ses statues sont libertines, mais les figures ne vivent pas. Les moyens physiques leur font défaut pour cela. Le libertinage n'est pas la passion... »[82]

Si l'on veut s'attacher maintenant aux autres grands domaines de l'activité artistique de Pradier qui sont, après 1830, le cadre de sa « descente », on arrive à considérer des aspects de son art qu'Etex a choisi de négliger ; ils ne diminuent en rien le tableau de sa versatilité artistique, de ses intérêts et de ses dons, bien au contraire. Ils se distribuent, en trois groupes, trois genres de la sculpture qui se greffent sur les deux, majeurs, que nous avons considérés : son art public et son art privé.

On passera vite sur le premier, sa production soutenue de portraits, plus exactement, de bustes ; leur catalogue est étendu, et bien représenté dans cette exposition ; l'œuvre, toutefois, n'offre pas de surprises majeures : à moins qu'il ne s'exprime dans la statuette-portrait, Pradier, habile, certes, dans la représentation physionomique qu'exige le portrait, n'attache pas au buste la faculté de révéler cette interrogation incisive du caractère que ses contemporains plus attirés que lui par le genre, Bosio, David d'Angers ou Dantan jeune ont si fortement et de façon si heureuse mise en évidence dans leurs œuvres. Les surprises résident dans deux autres catégories d'œuvres qui s'ouvrent pour Pradier, en termes renouvelés, à partir du début des années 1840 ; étrangères l'une à l'autre, incomparables dans leurs buts, leurs moyens et les façons dont elles engagent la sculpture, ce sont la statuaire d'inspiration religieuse et la statuette.

Les contemporains de Pradier ont été autant étonnés que nous pouvons l'être aujourd'hui de sa production de statuaire religieuse : il leur fut difficile de comprendre la coexistence dans son art d'une inspiration qui semble demander une vocation spirituelle et d'une autre qui célèbre avec l'enthousiasme que l'on sait les croyances

80 « J'ai vu Pradier il y a deux ou trois jours, et ce jour je vais baiser un de ses modèles », Maxime Du Camp à Flaubert, (mai 1848), *Gustave Flaubert, Correspondance,* éd. Jean Bruneau, vol. 1, Paris, 1973, p. 800. Notes prises par D. Baud-Bovy suivant une visite à Mme Paquet, Fonds Baud-Bovy, 203, Bibliothèque universitaire et publique de Genève.

81 « Pradier a toujours eu pour maîtresses des femmes de chambre, des modèles, des actrices. Il demeure actuellement au-dessus de la maison d'une marchande de modes. Effectivement, il a une adresse inconcevable dans les doigts, mais il n'y a que cela. L'âme chez lui est nulle. » *Les carnets de David d'Angers,* publiés par A. Bruel, vol. 1, Paris, 1958, p. 139.

82 H. Jouin, *David d'Angers, sa vie,* t. II, Paris, 1878, pp. 305-306.

d'un monde « païen ». Pourtant, la production de statuaire religieuse de ce sculpteur protestant fut soutenue et son nom a compté dans le riche débat sur l'art chrétien qui s'instaure pendant les années 1830. Pradier n'a pas voulu se tenir en arrière de la scène où s'élabore l'art religieux : certes, cet aspect de son œuvre sera loin de rallier tous les suffrages dans ce domaine où se développe une polémique très diversifiée car l'art religieux se définit alors en symbiose avec la théologie, l'archéologie, l'histoire de l'art et la politique. Ainsi, des voix écoutées le placent en avant au nom de l'autorité inconditionnelle de son talent. En 1847, et devant un public peu porté à accepter la moindre contamination de l'art chrétien par une esthétique héritée de l'antiquité païenne, Victor Hugo se fait l'avocat des revendications de Pradier ; Didron le consigne : « Il y a peu de temps, un sculpteur en renom, M. Pradier, désirait obtenir quelque commande ministérielle de statues à placer dans une église. « Mais, mon cher, lui répondit-on, cela m'est » impossible ; que diraient le comité historique des arts » et monuments, les commissions archéologiques, les » revues qui s'occupent du Moyen-Age, si je vous don- » nais une Vierge, à vous qui faites si bien des Vénus de » bas étage, un apôtre, à vous qui portez tant d'affection » à Bacchus et à ses amis ? » Le grand statuaire ne se l'est pas tenu pour dit, et il a prié un illustre poète, M. Victor Hugo, d'attendrir sur ce point, si c'était possible, le comité historique des arts et monuments. A l'une des séances de l'année dernière, M. Victor Hugo a donc pris la parole en faveur de l'art moderne contre la science archéologique. La mauvaise cause a été fort éloquemment défendue ; mais, comme on pouvait le prévoir, elle n'a pas triomphé : l'archéologie est restée sourde et dure. »[83] L'incident révèle une des questions essentielles alors débattues à propos de l'art chrétien, les conditions de son authenticité contemporaine, c'est-à-dire, pour les artistes, l'histoire de ses origines, confondues ou séparées de l'art antique.

Les œuvres présentées dans cette exposition, pour des raisons diverses, montrent un tableau incomplet de la production religieuse de Pradier : une, particulièrement importante, semble définitivement perdue, Le *Christ en croix* exécuté pour le prince Demidoff. Celles que l'on voit ne sont d'ailleurs que les points saillants d'une production soutenue que l'on suit à partir de l'inattendu *Saint-André* au pathos baroque qu'il exécute, dans l'église Saint-Roch tôt dans sa carrière, jusqu'aux stations classicisantes du chemin de croix de Sainte-Clotilde terminées par ses élèves[84].

C'est dans la façon de représenter la figure du Christ et particulièrement le Christ au terme de son existence terrestre, mort ou mourant sur la croix, que l'on peut, à cette époque et avec clarté, juger des idées des artistes sur la nature et les destinées de l'art religieux : cette image, mieux que ne peuvent le faire d'autres images canoniques, permet à la réflexion sur l'art d'indiquer des distinctions dans la foi qui se traduisent en termes esthétiques souvent opposés. Elle est comme l'épreuve de l'orientation spirituelle du catholicisme moderne[85]. Le discours théorique et critique sur les façons de représenter l'image du Fils de Dieu fait homme qui s'articule sur le discours théologique, social et politique est particulière-

83 Didron cite un extrait du procès-verbal de la séance du 2 mai 1846 : « M. Victor Hugo fait observer qu'il ne faut pas faire uniquement de la science et ne regarder que le passé. Les anges orientaux et les joueurs d'instruments antiques de la Cathédrale de Cologne ne conviennent pas à ce monument. Mais si un grand peintre, M. Ingres, un grand sculpteur, M. Pradier, avaient exécuté ces figures et ces statues, on aurait des chefs-d'œuvre qui enrichiraient la Cathédrale de Cologne. Les églises ont admis, ont accueilli l'art de toutes les époques. L'art c'est le présent qui se dépose successivement dans les édifices qui sont pour ainsi dire éternels », *Mélanges et nouvelles. L'art païen aux abois,* dans : *Annales archéologiques,* t. VI, 1847, pp. 176-177.

84 Pradier reçut la commande de sept reliefs le 16 décembre 1851. Placés dans le bas-côté gauche et dans le transept gauche, ils furent terminés par Lequesne et Guillaume. Archives de la direction des affaires culturelles de la ville de Paris : Sainte-Clotilde.

85 « Le catholicisme qui, en nous montrant le corps d'un Dieu sur une croix, est venu détruire l'Empire du corps sur la terre, a dû spiritualiser tous les produits de l'intelligence humaine », F. Nettement, *Du rapport du catholicisme avec les arts,* dans : *L'Echo de la Jeune France,* t. IV, janvier-juillet, 1836, p. 222.

ment riche dans les années 1840[86]; la peinture et la sculpture semblent provoquer l'affrontement de deux conceptions de l'image du Christ liées à des réflexions opposées sur sa nature et sa mission et sur la nature même de la foi. Pour n'en tracer ici que les grandes lignes, rappelons les termes qu'emploie, dès les années 1830, Montalembert, dans un texte important où il fait le procès de l'art religieux inspiré par les formes de la tradition classique: «Examinons ces sculptures, ces tableaux surtout que l'on y expose à la vénération des fidèles. Quoi! C'est le Fils de Dieu mourant sur la croix que cette étude d'anatomie où vous pouvez compter tous les muscles, toutes les côtes, mais où vous ne trouverez pas la trace la plus légère d'une souffrance divine, et dont les bras, étendus et dressés verticalement au-dessus de la tête, semblent, conformément au symbole janséniste, s'ouvrir à peine afin d'embrasser, dans le sacrifice expiatoire, le moins d'âmes possible...»[87] S'appuyant sur la fermeté de telles positions, des choix de moyens expressifs, des styles, sont dès lors mis en place illustrant de larges antithèses, classicisme-romantisme, symbolisme-naturalisme, articulant la réflexion sur la spiritualité, qu'elle soit d'esprit conservateur ou progressiste.

Pradier fonde son art religieux dans la tradition de l'art grec dont très peu rejettent l'autorité car on rappelle qu'en dépit des perversions successives qu'il a subies, infligées par des naturalismes divers, celui de Giotto et celui des artistes de la Renaissance[88], il a beaucoup alimenté les figurations symboliques du premier art chrétien[89] dont la simplicité naïve et le hiératisme expriment une spiritualité que beaucoup souhaitent retrouver dans la foi et les pratiques religieuses modernes. Le Christ colossal que l'on affirme perdu à Leningrad, exécuté pour le prince Demidoff, «taillé dans le même bloc» que la croix et exposé par Pradier dans son atelier en 1844, nous le savons par les remous auxquels son exposition parisienne donna lieu, fut une pièce capitale dans le groupe des Christ sculptés remarqués dans les années du romantisme[90]. Les descriptions qu'en ont laissé les critiques font entendre que, dans sa conception et son exécution, on peut, pour avoir aujourd'hui une

86 Sur cet ensemble de questions, voir F. P. Bowman, *Le Christ romantique,* Genève, 1975.

87 *De l'état actuel de l'art religieux en France,* dans: *Revue des deux mondes,* 1er décembre 1837, pp. 592-617. On rapprochera de l'extrait cité la critique que Baudelaire fait de Delacroix, peintre religieux: «Lui seul, peut-être, dans notre siècle incrédule, a conçu des tableaux de religion qui n'étaient ni vides, ni froids, comme des œuvres de concours, ni pédants, mystiques ou néo-chrétiens, comme ceux de tous ces philosophes de l'art qui font de la religion une science d'archaïsme, et croient nécessaire de posséder avant tout la symbolique et les traditions primitives pour faire remuer et chanter la corde religieuse... Delacroix, seul sait faire de la religion... La tristesse sérieuse de son talent convient parfaitement à notre religion, religion profondément triste, religion de la douleur universelle.» *Salon de 1846,* éd. Cl. Pichois, t. II, Paris, 1976, pp. 435-436.

88 Voir l'accueil réservé au premier volume de l'importante publication de F. Rio, *De la poésie chrétienne dans son principe, dans sa matière et dans ses formes,* Paris, 1836, dans des milieux divers, chrétiens révolutionnaires, notamment, L. Cerise, dans le journal de Buchez, *L'Européen,* t. I, février 1837, pp. 375-381, et conservateurs, Delécluze, *Journal des débats,* 11 juillet et 9 septembre 1838.

89 Le point est indiqué avec force dans l'ouvrage de Raoul-Rochette, *Discours sur l'origine, le développement et le caractère des types imitatifs qui constituent l'art du christianisme,* Paris, 1834. Il fut réfuté par le pasteur Athanase Coquerel, ami de la famille Pradier, au nom, finalement, d'une condamnation globale de l'image: «Il est évident qu'appeler les arts au service de la religion, c'est matérialiser la religion, remplacer le fonds par la forme, et attacher l'âme à la poudre de la terre au lieu de l'élever vers les cieux. La musique, la peinture, la sculpture sont des choses de ce monde», *Le libre examen,* 29 mai et 12 juin, 1834, pp. 169-170, 188-189.

90 «C'est la première statue de ce genre, le Christ et la croix étant taillés dans le même bloc», Pradier à Th. Gautier, 9 juillet 1844, Bibliothèque Spoelberch de Lovenjoul, Chantilly. L'épannelage de l'œuvre et le projet avorté d'une copie sont discutés en détail par Pradier dans sa correspondance avec le marbrier Henraux, D. Siler, *Correspondance,* t. II, *passim.* Un croquis, adressé à Pradier et montrant l'emplacement architectural, est conservé à la Fondation Custodia, Institut néerlandais, Paris, inv. 1971-A500. «Le prince P. N. Demidoff (1798-1840) a été enterré au cimetière Novo-Lazarevski du Monastère Alexandre Nevski à Saint-Petersbourg. Son monument funéraire ne s'est pas conservé jusqu'à nos jours. D'après les archives, un oratoire en fonte avait été érigé près de la tombe de P. N. Demidoff. Le musée ne dispose d'aucune information quant à l'aspect architectural du monument», communication de V. A. Evsseiev, Musée national de sculpture urbaine, Leningrad, à D. Siler le 17 janvier 1976. Les Christ contemporains remarqués furent celui de Maindron et les deux exécutés par Préault en 1840 et 1848 auxquels s'ajoute celui, non exposé, du calvaire d'Ingouville. Dans l'abondante littérature sur les Christ «jansénistes» de Préault, notons ici seulement, Th. Gautier, *Salon de 1840. Sculpture. VIII,* dans: *La Presse,* 3 avril 1840, et Clément de Ris, *Nouveau Christ d'Auguste Préault,* dans: *L'Artiste,* 1848-49, t. III, p. 10-11. L'étude de la sculpture religieuse en France au XIXe siècle a été entièrement négligée: pour une vue qui ne prétend pas être complète de la réponse des artistes à des thèmes religieux traditionnels et nouveaux, voir R. Butler, *Religious Sculpture in Post-Christian France,* dans: *The Romantics to Rodin,* Los Angeles, 1980, pp. 83-95.

idée de ce qu'il fut, le rapprocher du Christ mort de la Pietà monumentale de Notre-Dame de la Pitié à la Garde (Catalogue n° 34) : même souci de l'exécution anatomique précise et parfaite appliquée à un modèle athlétique, « un vigoureux garçon »[91], aux proportions et masses revues sur un canon qui en efface la spécificité vulgaire, idéalisé, certes, tout en respectant la nature mythologique observée. L'accord se fit sur ses qualités formelles supérieures reconnues au Christ Demidoff mais non sur sa conception figurative, la plus « inintelligente et la moins poétique qui consiste à étendre horizontalement les bras du divin cadavre[92] » ni sur l'expression physionomique dans laquelle on dénonça l'idée blasphématoire mais intéressante qu'eut Pradier d'en faire un autoportrait : « M. J. Pradier a voulu faire le Christ à son image. Ce sont ses propres traits qu'il a prêtés au Fils de Dieu ; il n'y a pas à s'y tromper, la ressemblance est frappante... Il faut encore aujourd'hui que, sous prétexte d'un Christ, ce soit lui, M. Pradier, que l'on reconnaisse dans ce marbre, étendu sur la croix, lui, avec des traits perfectionnés par son ciseau habile, mais sans aucune autre expression que l'expression de l'idiotisme. Des lèvres aussi fortement ouvertes ne sont-elles pas le signe distinctif de ces pauvres êtres auxquels la nature n'a départi qu'une très faible intelligence. »[93] Il est clair ici, car l'insulte, dans le discours critique, est toujours perspicace, que l'on vise dans ces remarques, moins l'objet auquel on veut les appliquer, qu'une démarche artistique libre, inconséquente, inacceptable, un tour désinvolte de son invention vis-à-vis des modèles, des usages et des conventions, et qui n'est pas sans nous attirer dans le jugement que nous portons aujourd'hui sur son art. D'autres œuvres de sa production religieuse portent la marque de cette même apparente désinvolture, car elle se répète et s'affiche : elle caractérise, d'une façon ou d'une autre, dans tous les genres qu'il a traités, l'invention de Pradier : ainsi, à la Vierge orante, intercédante, qui semble représentée dans une existence terrestre plutôt que dans son rôle divin et qu'on lui demande, en 1838, pour la Cathédrale d'Avignon[94], il donne les traits de sa femme[95] ; il y imprime un caractère de mondanité certaine, une complaisance pour la pose tendre et le beau drapé qui rappela à certains l'art gothique[96], mais qui dérobe sa spiritualité à des spectateurs avertis, ceux qui interrogent l'art religieux plutôt qu'ils ne le regardent.

Deux ans plus tôt, en 1835, Pradier reçoit la commande d'un groupe colossal, un *Mariage de la Vierge,* un sujet imposé, destiné à décorer, telle une icône géante, la Chapelle des mariages de l'église de la Madeleine[98] et devant faire pendant au *Baptême du Christ* commandé à Rude, des travaux qui, de par le caractère précis de l'iconographie, pouvaient difficilement se concevoir en dehors de données suggérées par des exemples traditionnellement fixés dans l'art chrétien. Rude se rangea à un parti dont des œuvres sculptées célèbres lui suggéraient une composition, en fait, pittoresque, mais qu'il infléchit dans le sens d'une représentation idéalisée, néoclassique, dans laquelle la taille surhumaine du Christ monumental promeut, seule, la signification. Pradier, comme l'ont perçu ses contemporains[99], plus limité dans

91 *Sculpture. Le Christ de M. Pradier,* dans : *L'Artiste,* 1844, t. I, pp. 201-202.

92 *Ibid.*, p. 202.

93 *Le Christ sur la Croix; par M. J. Pradier,* dans : *Journal des artistes,* 28 juillet 1844, pp. 151-153.

94 A. Marcel, *La Vierge de Pradier à la Cathédrale d'Avignon,* dans : *Mémoires de l'Académie de Vaucluse,* 2e s. XII, 1912, pp. 13-50.

95 « Je l'ai priée ardemment pour celle qui a inspiré le sculpteur et pour ses enfants... en te revoyant dans ce lieu sacré », à Louise Pradier, Avignon, 19 (septembre) 1841, D. Siler, *Correspondance,* t. II, n° 370. « ...Je quittais, peut-être pour toujours, un enfant de mes mains, ton image, qui semblait m'avoir reconnu et souri... » A Louise Pradier, Marseille, 20 (septembre) 1841 D. Siler, *Correspondance,* t. II, n° 371.

96 F. Pillet, *Salon de 1838,* dans : *Le Moniteur universel,* 30 avril 1838.

97 « La Vierge de Pradier est sans caractère, cet homme ne comprend pas ce qu'il fait, une Vierge sans son enfant et son serpent... Que les artistes de cette époque sont donc bêtes. » Flora Tristan, *Le Tour de France. Etat actuel de la classe ouvrière sous l'aspect moral, intellectuel, matériel,* Paris, 1973, p. 169.

98 Le dossier de l'œuvre est en déficit dans les documents conservés aux Archives nationales sur la décoration de la Madeleine, F 21, 577.

ses modèles, choisit un parti autre, non moins inventif : il ne pouvait que rappeler des exemples peints et, le faisant, ouvrait son œuvre au pastiche ; ou il pouvait s'attacher, comme le suggérait la donnée, cette histoire contée par les Pères, à exprimer une réalité de nature nécessairement archéologique dont le style dominant dans l'architecture et la décoration du monument devait obligatoirement tempérer l'exotisme. L'œuvre demeure néanmoins prophétique dans la statuaire par sa conversion précoce au vérisme ethnique, biblique – la physionomie et le costume du grand-prêtre l'indiquent clairement[100] – cette esthétique dans laquelle, à cette époque, s'engagent Horace Vernet[101] et Ingres, avec son *Jésus devant les docteurs*.

La statuette, enfin, pour aborder le dernier point de notre exposition et conclure : c'est elle, art des « Caraïbes », « sculpture... devenue un art de salon et de chambre à coucher » qui tourmente Baudelaire quand, en 1846, il est sur le point d'écrire sa boutade souvent citée sur Pradier, « ce qui prouve bien l'état pitoyable de la sculpture c'est que M. Pradier en est le roi », tournant hargneusement en dérision un compliment récemment formulé par d'autres[102].

Le débordement de la statuaire, vers le début des années 1830, dans le genre nouveau de la statuette et l'extraordinaire popularité qu'il va connaître pendant tout le siècle, est un des phénomènes les plus passionnants de l'art de l'époque romantique ; il s'y combine des impératifs multiples, artistiques, sociaux et économiques dont l'étude a été à peine entreprise[103] ; si on la poursuit, elle procurera aux historiens un moyen comme ils en possèdent peu d'éclairer la trame des mentalités. Pradier a été associé très tôt à cette production qu'on appellerait aujourd'hui sous-sculpture et qui se développe parallèlement à la production du « grand art » et que soutient une industrie fortement structurée et florissante. Des précisions dans le langage s'imposent : on comprendra ici par statuette un aspect, non nécessairement artistiquement parlant, le plus satisfaisant, du goût pour la sculpture de petite dimension, telle la figurine de porcelaine, les répliques et réductions de maquettes et de modèles, sujets souvent intégrés à l'ameublement qui se transmettent, sans chute de popularité, du XVIIIe et tout au long du XIXe siècle. Appelons donc « statuette » une œuvre de petite dimension dont la finalité artistique est liée à ce que cette dimension, avant tout autre facteur, exprime, et qui est destinée à une exploitation mercantile le plus souvent confiée par l'artiste à un tiers. La statuette alors exploitée en plâtre, en terre ou en bronze a plusieurs visages : elle peut être la reproduction réduite d'une œuvre de taille plus importante ; véritable statuette, lorsque créée dans sa propre dimension, elle est produite soit comme une œuvre unique, pourrait-on dire, « hors commerce », fondue, par exemple, à la cire perdue, et, dès lors, une œuvre dont chaque réplique est marquée d'un caractère distinct qui particularise son exécution, ou bien, si elle est commercialisée, elle est promise à une reproduction sérielle, souvent hors du contrôle de l'artiste ; sa production peut alors montrer dans le temps souvent étendu qui accompagne sa répétition des variations artistiques et techniques importantes.

99 G. Planche, *Peintres et sculpteurs modernes de la France. Pradier,* dans : *Revue des deux mondes,* 15 juillet 1852, p. 374.

100 Un dessin de Pradier conservé au Musée de Genève atteste ses recherches pour le costume, inv. 1852-79.

101 G. Brunel, dans : *Horace Vernet. 1789-1863,* Paris, 1980, p. 93-94. Voir les commentaires de David d'Angers sur les notes de Vernet prises en Egypte et lues par Gatteaux à l'Académie des beaux-arts le 7 février 1848, *Les Carnets de David d'Angers,* vol. 2, pp. 286-287.

102 *Salon de 1846,* éd. Cl. Pichois, Paris, t. II, p. 448, dans lequel Baudelaire parle des « Caraïbes du chenet, de la pendule et de l'écritoire » et, à propos de Cumberworth, du marchand Susse. L'année précédente L. S. Leclerc, avait écrit à propos de la Phryné : « M. Pradier vous êtes bien cette année le roi de la statuaire, c'est Phryné qui vous couronne », *Examen critique de l'exposition des beaux-arts en 1845,* Paris, 1845.

103 C. B. Metman, *Le théâtre de la vie à l'époque romantique,* dans : *Art et Industrie,* octobre 1948, J. de Caso, *Serial Sculpture in Nineteenth-century France,* dans : *Metamorphoses in Nineteenth-century Sculpture,* Cambridge, 1975, pp. 1-14.

Pradier, plus que tout autre sculpteur de sa génération, s'est complu dans une production soutenue de statuettes ; on l'a répété, membre de l'Institut, professeur à l'Ecole des Beaux-Arts, il a osé créer pour ce marché ; il l'a fait ouvertement, avec, peut-être, un grain de provocation et avec une aisance qui a déconcerté et profondément irrité ceux de ses contemporains pour lesquels le langage véritable de la statuaire ne s'exprime que lorsqu'il se calque sur l'échelle véritable, naturelle, du corps humain. Aux alentours de 1830, pendant les années où s'impose la sculpture de petite dimension et, avec elle, l'exotisme et l'historicisme de la sculpture romantique, son talent dans ce domaine est recherché. Il figure en bonne place parmi les sculpteurs protégés par le duc d'Orléans et il participe avec A. Chenavard et Barye à l'entreprise de sculpture décorative somptuaire certainement la plus remarquable des années 1830, la fabrication du fameux *Grand Surtout,* terminé en 1839 : il est, après Barye, le sculpteur le mieux rétribué dans cette évocation stupéfiante du monde naturel que Chenavard et Bayre ont imaginée et où se rencontrent un luxe d'images pittoresques chères à Pradier qui célèbrent dans des scènes de chasse et de pêche l'abondance et la beauté des produits de la nature[104].

Ses rapports avec les fondeurs-éditeurs sont attestés tôt dans sa carrière, mais, aux alentours de 1840, quand on débat des importantes questions sur les moyens de protéger la propriété intellectuelle, c'est Pradier que la voix écoutée de Victor Hugo choisit comme l'exemple d'un grand talent de la sculpture moderne qui ose créer pour le nouveau marché ouvert à l'industrie : « Aujourd'hui, à l'heure où nous parlons, des sculpteurs de premier ordre, j'en citerai un, homme d'un merveilleux talent, M. Pradier, n'hésitent pas à accorder leur concours à ces productions qui ne sont pour l'industrie que des consoles, des pendules, des flambeaux, et qui sont, pour les connaisseurs, des chefs-d'œuvre. Un jour viendra, n'en doutez pas, où beaucoup de ces œuvres que vous traitez aujourd'hui de simples produits de l'industrie et que vous réglementez comme de simples produits de l'industrie, un jour viendra où beaucoup de ces œuvres prendront place dans les musées. »[105] Comme beaucoup d'artistes de son temps qui, par inclination ou par nécessité, créent pour le commerce, Pradier dut connaître les difficultés qu'entraîne la collaboration des artistes et des industriels et marchands ; la sculpture créée, au XIXe siècle, pour la production sérielle, est dirigée, contrôlée, dans ses sujets et dans ses formes, par les industriels soucieux de sa rentabilité[106] ; a-t-il pris en compte leurs suggestions ? De plus, la statuette, telle un titre au porteur et à terme, et, comme lui, aliénable par l'artiste et par l'industriel, se trouve entièrement sou-

104 Les documents existant sur les commandes du duc d'Orléans que Mgr le comte de Paris nous a aimablement autorisé à publier démentent l'assertion de R. Ballu, *L'Œuvre de Barye,* Paris, 1890, p. 56, et répétée depuis selon laquelle ce vaste ensemble « ne fut jamais terminé ». Il semble, en effet, que seule la table monumentale devant supporter le surtout ne fut pas terminée. La presse annonça que le surtout avait été achevé en 1838, *Beaux-arts. La sculpture en 1838,* dans : *L'Artiste,* t. II, 1839, p. 89. De plus, les comptes de la maison d'Orléans rapportant le détail des paiements versés aux dix-neuf sculpteurs rappelent que « le surtout a été porté aux Tuileries le 20 avril 1839 ». La participation de Pradier est ainsi décrite : « Bouts de table. Ces deux dernières pièces, riches par les matières employées comme le vermeil, l'argent niellé, les pierres fines, outre les groupes de gibier et de poisson dont leurs vasques sont garnies présentent, à leur couronnement, l'une, un varlet tenant un faucon, l'autre une pêcheuse ; à chaque base sont trois groupes : premier : 1° : une chasseresse qui vient d'atteindre une biche ; 2° : un Egyptien combattant un crocodile (biffé) un chasseur océanien emportant une panthère : 3° : un Africain luttant contre un lion. Second : 1° : une pêcheuse africaine ; 2° : un pêcheur napolitain ; 3° : un Egyptien et un crocodile. Toutes ces figures sont de M. Pradier » (Paris, Archives Nationales 300 A.P. I. 2394). Pradier participa à la décoration d'un autre surtout fait pour le duc d'Orléans et qui fut démantelé, comme le premier, lors de la vente de la collection de la duchesse d'Orléans en 1853. Le lot n° 8 des « Bronzes d'art » comprenait « six cavaliers en bronze doré, de différents pays et de diverses époques, modelés par Pradier, Feuchères, Guérard *(sic),* E. Lami et Antonin Moine ». Les coupes du premier surtout comprenant les figures de Pradier furent acquises à la vente de 1853 par des fondeurs-éditeurs, Gambard, à Londres, Vittoz et Denière, à Paris, P. Duvernoy, *Vente de la galerie de la duchesse d'Orléans,* dans : *L'Artiste,* 1er février 1853, pp. 14-16, ce qui explique, dans des conditions dont nous ne connaissons pas les termes, l'exploitation commerciale ultérieure de quelques-unes de ces figures.

105 Chambre des pairs. *La propriété de l'œuvre d'art.* 14 février 1846, *Actes et Paroles,* éd. Paris, 1968, p. 333.

106 « Les artistes créent le modèle, soit d'après leur propre inspiration, soit d'après les indications des industriels qui les emploient et qui composent un premier dessin en se conformant aux exigences de la fabrication », P. Poire, *La France industrielle, ou description des industries françaises,* Paris, 1880, p. 613.

mise au *jus utendi et abutendi* qu'exerce l'acquéreur qui la modifie, l'adapte : les aventures de la pendule et du presse-papier romantiques en témoignent. Pradier, comme d'autres, s'est trouvé pris dans la spéculation des industriels, risquant l'action en contrefaçon lorsque, cherchant un profit supplémentaire dans l'exploitation d'une œuvre populaire mais déjà aliénée, il en fait une variante et se trouve accusé de se contrefaire[107].

Les échos que l'on recueille de partout, de ses amis, des critiques, des plaidoyers de ses avocats, s'accordent à indiquer que sa production de statuettes fut, littéralement, énorme, sans que l'on tienne compte de la contrefaçon, toujours présente. Cette exposition n'en a retenu que quelques exemples, certains parmi les plus attirants, de par la liberté de leur invention, et quelques autres, aussi, d'une exécution médiocre car on a voulu illustrer les vicissitudes d'un mode de création dans lequel l'œuvre d'art, entièrement dans les mains de l'industriel, échappe à l'intervention personnelle de l'artiste. Dans le fleuve de ces œuvres commercialisées qui, pendant les années 1830 et 1840, apparaissent d'abord aux vitrines des marchands avant que Pradier, ayant jugé de leur succès, n'en agrandisse les plus populaires pour les exposer au Salon, il est difficile de préciser l'antériorité de sa création dans le déferlement des thèmes nouveaux qui caractérisent la statuette ; son domaine recouvre tout, touche à tout ce qui plaît, ce dont on parle : l'antique, le moderne, l'actualité, la politique, la mode, les littératures, anciennes et modernes, ses critiques l'ont bien vu : « Les bronzes semblent se modeler sur la littérature : quand celle-ci était au classique, les styles grecs et romains dominaient. Sous l'Empire ou sous le davidisme, c'était Marius méditant sur les ruines d'un ouvrage de Leroy... Le romantisme arriva dans les bagages de d'Arlincourt et de Victor Hugo ; le gothique, ou l'art chrétien, comme on dit, suivit Chateaubriand, M. de Caumont et les antiquaires de la Morinie. Le chinois apparut un instant à la suite de Klaproth et de Stanislas Julien ; l'égyptien à la suite de Belzoni et de Champollion ; sous peu nous aurons le bédouin, le kabyle et le cougouli. Nous verrons osciller des compensateurs entre les *Portes de fer* et sonner l'*Angelus* au minaret de Mazagran. Les amours soufflant des bulles de savon ou aiguisant leurs flèches commencent à disparaître pour faire place aux gracieuses châtelaines et aux élégants chevaux des Vernet, qui seront de tous les temps et dans tous les pays, de fort jolis morceaux de sculpture. »[108] Pradier, bien qu'il ait pratiqué, dans la statuette, tous les « genres », s'étonna, à l'occasion, du fascinant déferlement du bric-à-brac de la statuette romantique ; il le reconnaît dans des moments de découragement lorsqu'il rencontre des difficultés financières réelles ayant trait à ses commandes de statuaire monumentale : « Personne après moi n'aura ni la force ni le courage de produire, sans profit et sans espoir, tant de travail. Les écoles tomberont dans le mauvais goût et peut-être dans la seule statuette ; comme vous le voyez, je m'y suis préparé, pour ne pas mourir de faim... »[109]

107 « Un procès en contrefaçon a amené M. Pradier sur les bancs de la police correctionnelle. Le statuaire académicien est accusé par M. Fontaine, mouleur, de s'être contrefait lui-même, ou pour mieux dire d'avoir vendu à un autre mouleur un groupe que M. Pradier avait cédé audit Fontaine, en 1819. *Actualités. Souvenirs*, dans : *Journal des artistes,* 24 janvier 1847, p. 48. Il s'agit de la *Jeune Mère priant pour son enfant endormi* (Catalogue n° 90). Voir la *Gazette des Tribunaux*, 27 janvier 1847, p. 297.

108 J. Jobard, *Industrie française. Rapport sur l'exposition de 1839,* t. II, Bruxelles-Paris, 1842, pp. 23-24. Se basant uniquement sur la production montrée dans les Salons où la statuette, pendant ces années, est très mal représentée, H. W. Janson a minimisé l'intérêt des sculpteurs pour les sujets tirés de l'histoire et de la littérature qui précisément caractérisent la production de la statuette, *Historical and Literary Themes,* dans : *The Romantics to Rodin,* pp. 70-82. L'étude doit être entreprise à partir d'une documentation autre que celle qu'offrent les livrets des Salons, particulièrement les catalogues de vente des industriels et des marchands et la participation des sculpteurs, mouleurs et fondeurs aux expositions industrielles. Nous préparons une étude des registres du dépôt légal des statuettes sur lequel Mme Labat, conservateur aux Archives nationales, a attiré notre attention. Bien que très lacunaire, il est, à notre connaissance, le meilleur document que nous possédions pour une étude iconographique de la statuette sérielle produite pendant les années 1840.

109 A Juliette Drouet, 1er juin 1846, Bibliothèque publique et universitaire de Genève, f. 922. Egalement, à la même, dès 1832, « en attendant je vais faire des pendules, car ne rien faire, c'est mourir », D. Siler, *Correspondance,* t. II, n° 235.

Fig. 8 Cassandre (détail), Avignon, Musée Calvet (Photo J. de Caso).

De cette production massive, qui se perpétue, d'ailleurs, après sa mort, se détachent, comme cette exposition a pu le montrer, des initiatives particulièrement heureuses et prophétiques pour l'histoire de la sculpture du XIXe siècle, moins dans les sujets pittoresques, antiquisants ou modernes qui intéressent également les sculpteurs contemporains de Pradier, que dans ceux que l'on retient très vite comme sa découverte, et qui sont loin de rallier tous les suffrages : avec ces sujets, on est ramené à l'inspiration dominante de son art, l'image de la femme. Dès au moins 1838, à la veille de sa longue association avec le marchand Susse[110], il lance dans le commerce un genre de sujets dont les plus intéressants rappellent les petites compositions intimistes, femmes déshabillées, endormies ou rêvant, aux coussins, aux oreillers, s'habillant, se parant, auxquelles s'intéressent les peintres romantiques. Dans l'expression qu'il prête à ces figures se consomme plus ouvertement que dans ses statues l'évolution de son art d'une esthétique qui se souvient, dans le vocabulaire des attitudes et le respect des canons anatomiques, des exemples antiques, à une autre qui s'attache à la nature particulière, unique du modèle, et célèbre sa liberté corporelle et émotionnelle, observée dans l'intimité de la séance de pose, là où le corps et le comportement, comme ignorant le spectateur, se laissent voir sans inhibition. Des œuvres de Salon, telle l'étonnante *Cassandre* (fig 8), comme échouée contre l'autel de Minerve, dans l'abandon « vulgaire » de sa réalité et de sa pose[111] transposent dans la « grande » sculpture la pratique du modèle enfin relâché, nié dans ses anciens emplois ; comme elle, ces œuvres dont le sujet devient illusoire, illustrent la découverte que Pradier a faite dans la statuette d'une imagerie moderne de la femme dont Carpeaux, Dalou et Rodin feront un large profit.

110 « Pour cette fois, il faut donner des éloges et presque sans restriction, à M. Pradier pour une petite figure de femme nue ; rien de plus vrai, de plus nature, la chair est palpitante ; la tête seule manque peut-être de noblesse, mais elle est jolie et gracieuse. Il ne faut point confondre cette chaste Vénus avec une autre petite figure charmante elle aussi d'exécution, mais qui, malheureusement pour M. Pradier, ne peut être placée dans un salon. » H., *Les Statuettes,* dans : *Journal des artistes*, 8 juillet 1838, pp. 21-24. « M. Pradhier *(sic)*... Quelles statuettes encore !... Ces petites femmes nues qui ne peuvent trouver place que dans le boudoir des célibataires ; nous ne voulons pas dire par là qu'elles sont indécentes puisque la censure les a approuvées et a permis de les mettre en vente... Il est déplorable de voir tous ces plâtras exposés à la montre des marchands de papier, et qui ont la prétention d'attirer la foule en voulant représenter une femme qui tue une puce, ou le lever, ou le coucher, ou la metteuse de bas, ou la somnanbule, enfin tous ces sujets qui visent à être érotiques ; nous ne disons pas cela pour les statuettes de M. Pradier ; si nous réprouvons les sujets, nous admirons au moins l'exécution parfaite... » S. Huard, *Nouvelles des Arts,* dans : *Journal des artistes,* 24 octobre 1841, pp. 262-263. Voir sur les débuts de Pradier dans la statuette les importants comptes rendus par J. Janin des Salons de 1839 et de 1840 publiés dans *L'Artiste*. Les notes prises par P. Lièvre dans les archives de la maison Susse font état d'une cession faite par Pradier à Susse d'une « femme couchée », destinée à un presse-papier le 24 novembre 1842. Dès 1840, le mouleur Fontaine sollicitait le dépôt légal de plusieurs statuettes dont une « représentant une femme en chemise, assise et mettant ses bas » (Paris, Archives Nationales, F. 18 VI 48).

111 Musée Calvet, Avignon. « L'exécution en est ravissante, elle ne laisse rien à désirer, mais c'est une nature vulgaire, sans dignité, sans noblesse... On voit le corps d'un modèle qui a posé pour gagner tant par séance, et rien de plus. » *Le Salon de 1843*, dans : *Journal des artistes*, 7 mai 1843, p. 291.

Genève et Pradier

Claude Lapaire

Le milieu, les premières années de l'artiste

La ville dans laquelle naît Pradier en 1790 s'enorgueillit d'une longue histoire. A la fin du XVIIIe siècle, cependant, le passé romain et médiéval s'est estompé dans la mémoire collective des Genevois, comme s'est transformé également l'esprit d'austérité imprimé à la cité par Jean Calvin.

Malgré les ordonnances somptuaires remontant à 1558 et dont les versions de 1719, 1739 et 1749 interdisent encore de confectionner et de posséder « tous bustes ou statues, servant à orner le dehors ou le dedans des maisons, et toute peinture de prix pour le même usage », la ville avait vu s'édifier de vastes hôtels particuliers de type parisien, dont l'hôtel Buisson, commencé en 1699 et l'hôtel Lullin (aujourd'hui de Saussure), commencé en 1707, furent les premiers et prestigieux exemples, bientôt suivis dans toute la haute ville et la campagne avoisinante. La cité avait donné le jour à de nombreux savants, tels les Cramer, De Luc, de Saussure ou Bonnet, qui établirent au loin la renommée scientifique de Genève au XVIIIe siècle. Voltaire, installé au château des Délices en 1755, puis à Ferney, avait contribué à la diffusion des idées des « Lumières » à Genève. Rousseau, issu d'une famille d'horlogers genevois, fut à l'origine d'une nouvelle conception de la société et d'une vision de l'homme et de la nature totalement originales. Même si les autorités de la ville s'étaient montrées intransigeantes à l'égard du « Citoyen de Genève », le milieu des artisans et de la petite bourgeoisie s'était nourri de la pensée du philosophe.

Détail de la médaille commémorative du monument à J.-J. Rousseau (Catalogue n° 218).

La peinture avait connu à Genève une première floraison au XVIIe siècle, avec les émailleurs Petitot, Bordier et Prieur qui avaient été honorés de la faveur de toutes les cours d'Europe. Jean-Etienne Liotard (1702-1789) fut leur successeur et, par ses portraits au pastel, s'affirma comme l'un des grands maîtres de cette technique, si prisée au XVIIIe siècle. Jean-Pierre Saint-Ours (1752-1809), fils d'un émailleur genevois, élève de Vien à Paris, fit carrière à Rome, où il séjourna près de douze ans. Lié avec David et Canova, il fut l'un des tenants les plus en vue du néo-classicisme avant de rentrer à Genève en 1792.

Au moment de la naissance de Pradier, plusieurs peintres sont établis à Genève. Saint-Ours, assagi et se limitant à l'art du portrait ; Pierre-Louis De La Rive (1753-1817), paysagiste néo-classique rentré de Rome en 1787, théoricien de la peinture « alpine » ; Jacques-Laurent Agasse (1767-1849), élève de David et très lié à l'Angleterre ; Adam-Wolfgang Töpffer (1766-1847), paysagiste attaché à retracer la vie des champs et caricaturiste féroce de la bourgeoisie genevoise. A leurs côtés figurent des émailleurs de talent, comme J.-A. Lissignol (1749-1819), ami de Saint-Ours et J.-F. Soiron (1756-1812) qui fera carrière à Paris dès 1800.

Les sculpteurs sont, à cette époque, peu nombreux. Etienne-Maurice Falconet avait fait un bref séjour à Genève en 1780 et avait reçu le titre « d'associé honoraire » de la Société des Arts. Jean-Antoine Houdon n'a pas habité Genève, mais les milieux de la banque genevoise se sont adressés à lui pour des portraits importants : la jeune Anne Audéoud (1780), le Dr Théodore Tronchin (1781), Mme Thélusson et Mme de Vermenoux (1781) et enfin le superbe Jacques Necker qui porte la date de 1790. Seul le sculpteur Jean Jaquet, que nous rencontrerons plus loin, est établi à Genève.

Vers 1790, la ville de Genève comptait environ 27 000 habitants, tirant leurs revenus principalement de l'horlogerie et de l'industrie textile des indiennes. Quelques familles dirigent la cité : elles ont accaparé le pouvoir politique et trouvent dans les activités bancaires des profits considérables.

Tout le siècle avait été marqué par des troubles sociaux provenant des tensions entre les membres du patriciat, les bourgeois et les habitants de la ville. Genève connut une révolution en 1782 : les meneurs furent condamnés et s'exilèrent à Paris d'où ils finirent par ramener la Révolution de 1789. Le régime oligarchique fut aboli. Après une courte période de terreur, Genève fut annexée à la France, en avril 1798. La ville devint le siège de la « Préfecture du Léman » et partagea bientôt le sort de la France napoléonienne, jusqu'en décembre 1813, avant d'être rattachée à la Confédération helvétique en 1814.

Le jeune Pradier vécut dans l'atmosphère enfiévrée de la fin de la révolution genevoise. Son père tenait l'hôtel de l'Ecu de France, sis à la rue derrière le Rhône n° 91 et qui devint en 1829 l'hôtel du Grand Aigle. C'était une hôtellerie ancienne, de condition modeste, logeant des voyageurs, mais aussi des artisans établis à Genève. Jacques Pierre Pradier y habitait avec sa femme, Jeanne-Françoise Dunant, originaire de Satigny, ses quatre fils, Charles-Simon, Antoine-Jean-David, Jean-Jacques, Christian et son neveu Daniel. Le père fut mêlé en 1794 à la fuite d'émigrés genevois et condamné à une peine de dix années de prison, commuée presque aussitôt à un an de prison domestique. L'oncle du jeune sculpteur, Georges-David-Germain Pradier, membre du parti des réactionnaires, appelés à Genève les « Englués », fut condamné à l'exil en 1796 et assassiné dans la rue, à la sortie du tribunal, avec son beau-frère. On peut imaginer que l'ambiance familiale se trouva perturbée par ces événements.

Jean-Jacques Pradier (qui très tôt s'est fait appeler James) entra vers l'âge de dix ans dans l'atelier d'un graveur de boîte de montres. C'était l'une des activités intégrées dans la fabrication de l'horlogerie, l'occupation

dominante de l'économie genevoise. La famille Pradier, comme celle de Rousseau, était dans l'horlogerie, notamment l'oncle Georges-David-Germain Pradier. L'horlogerie était concentrée dans le faubourg de Saint-Gervais, situé sur la rive droite du Rhône. Philippe Monnier a décrit avec talent le caractère « rustique, domestique, bienveillant, de ce vieux quartier » qui était presque un village. « En face de la colline où l'on prie, c'est la colline où l'on travaille et où l'on s'insurge ; quelque chose comme, sous la Convention, le Faubourg Saint-Antoine à Paris, l'antithèse, le correctif et le tourment de la ville haute ». Orfèvres, bijoutiers, émailleurs, graveurs et horlogers habitaient dans les étages supérieurs des maisons, dans les « cabinets ». Ils côtoyaient les dessinateurs, peintres et sculpteurs, issus du même milieu social et partageant leurs ateliers. C'est là, estime Philippe Monnier, que Pradier acquit certains traits de son caractère, son goût ardent de la campagne, de la chasse, de la pêche, son humeur voyageuse, sa passion de l'aventure, son sens de la répartie, de la blague et de la farce, comme aussi son plaisir d'écouter et de faire de la musique.

« Pour donner aux jeunes gens qui se destinent aux arts mécaniques les principes du dessin qui peuvent servir à perfectionner ces mêmes arts mécaniques », une Ecole publique de Dessin avait été créée en 1751. C'est là que le jeune graveur sur boîtes de montres fut envoyé pour y recevoir un enseignement gratuit du dessin. James fut inscrit le 11 avril 1804. Son frère cadet, Christian, le suivit douze jours après. Leur frère aîné, Charles Simon, dont le talent de graveur avait été remarqué à Genève, fut envoyé à Paris en 1806 pour y poursuivre sa carrière artistique.

En 1786, la responsabilité de l'Ecole de Dessin avait été confiée à la Société des Arts. Les élèves étaient admis dès l'âge de onze ans, pour autant qu'ils sachent écrire. L'enseignement durait trois ans, à raison de cinq jours par semaine. A l'époque où les frères Pradier y furent admis, l'école était dirigée par le sculpteur Jean Jaquet qui enseignait l'ornement et le modelage. La classe de figure était tenue par le peintre Georges Vanière. Les deux professeurs étaient assistés par le graveur de médailles Charles Wielandy, le graveur et bijoutier Joseph Collard et le graveur de médailles et sculpteur David Detalla.

Elève d'Augustin Pajou à Paris, Jean Jaquet (1754-1839) fut le premier sculpteur genevois de l'époque néo-classique. Pourtant, les œuvres qu'il a laissées témoignent d'un attachement à l'art des grands sculpteurs français du XVIIIe siècle et notamment à celui de Houdon. On conserve de lui quelques bustes, notamment ceux de Charles Bonnet, de François-David Cabanis et de Dominique Chabrey. Le buste d'une Bacchante témoigne de son attention pour l'antique. Il fut également l'auteur d'un buste colossal de Rousseau, placé en 1794 dans la Promenade des Bastions et détruit en 1817. Il dessina l'aménagement intérieur de nombreux salons genevois, conçus dans le plus pur style Louis XVI.

Georges Vanière (1740-1834) avait fait d'abord un apprentissage d'horloger. Il suivit les cours de l'Ecole de Dessin de Genève et fit un séjour à Paris. Le Musée d'art et d'histoire et la Société des Arts conservent une vingtaine de dessins de sa main, faits tantôt d'après les œuvres de peintres français du XVIIe siècle, tantôt d'après des sculptures antiques (Laocoon, Germanicus, Torse du Belvédère, etc.). Le carton des dessins de Vanière contient également des études d'après le modèle vivant. Ces grands dessins, d'une facture appliquée, pourraient fort bien avoir été proposés comme modèles aux jeunes élèves de l'Ecole de Dessin. Ils sont dans la tradition italienne et française du XVIIe siècle et paraissent ignorer les tendances de l'art français du XVIIIe siècle.

Parmi les maîtres du jeune Pradier figure également Charles Wielandy (1748-1837), médailleur et graveur de sceaux, maître de la monnaie de Genève depuis 1794.

Wielandy, né à Londres, où son père, médailleur genevois, avait exercé quelques années, est notamment l'auteur d'une médaille de Frédéric-César de La Harpe et de la médaille du « Prix de Dessin », composée en 1803 pour la Société des Arts.

Les élèves de l'Ecole de Dessin disposaient d'un ensemble de moulages d'après l'antique, patiemment réunis par leurs professeurs et d'autres artistes genevois au cours des dernières décennies du XVIIIe siècle. Ainsi, Pierre-Louis De La Rive avait « fait mouler une suite des plus beaux bas-reliefs de Rome, sur les originaux mêmes, chose extrêmement rare, dont les Romains sont fort jaloux » (lettre à sa femme, 13 avril 1785). Jean-Pierre Saint-Ours avait fait de même et acheté, en outre, à Rome, un torse antique. Lors de son voyage en Italie, Jean Jaquet avait fait faire des moulages à Gênes et à Rome. De Rome, il avait fait expédier de nombreux moulages de statues et de bas-reliefs, payés 190 écus en 1796. Ces moulages furent placés dans une salle spéciale qui contenait également des maquettes et des relevés de monuments antiques, faits sur place ou acquis par Jean Jaquet.

Si nous n'avons pas conservé les travaux que le jeune Pradier exécuta à l'Ecole de Dessin (ou tout au moins s'il n'est pas possible d'identifier ses dessins parmi les études anonymes de cette époque conservées à Genève), nous pouvons au moins reconstituer le climat artistique qui régnait à Genève autour de 1800.

Les idées de Rousseau ont fait leur chemin et marqué profondément l'esprit de la bourgeoisie. Une certaine « anglomanie » se manifeste dans cette ville qui entretient avec Londres des relations commerciales, politiques et intellectuelles, malgré le « Blocus continental ». Enfin, le néo-classicisme a fait son entrée à Genève depuis près de vingt ans et imprègne autant les artistes et les artisans d'art que leurs mécènes. Ce n'est pas un classicisme d'importation, une simple mode, mais un style formé aux meilleures sources, développé à Genève par Saint-Ours et par De La Rive. Le néo-classicisme s'impose dans l'ordonnance des hôtels particuliers et des maisons de campagne, comme dans le somptueux ameublement dont s'entourent les riches patriciens genevois. Il définit également l'ornementation des travaux d'émaillerie jusque vers 1830.

Le grand maître, celui qui a profondément marqué les esprits, est le sculpteur Antonio Canova. De La Rive et Saint-Ours l'ont fréquenté à Rome et entretiennent avec lui une abondante correspondance après leur retour à Genève. Jean Jaquet l'avait rencontré à Rome en 1796. Canova lui procure des moulages de sculptures antiques et, peu avant 1820, fait don à la Société des Arts d'un moulage de sa « Venus Italica » (1812), puis de ses « Trois Grâces » (1817), en 1821. D'autres œuvres de Canova sont acquises par des Genevois, parmi lesquelles le superbe marbre de « Vénus et Adonis » (1794) que Guillaume Favre achète en 1821 et installe triomphalement dans sa villa.

On peut supposer que le jeune Pradier, formé à la tradition de la sculpture française du XVIIIe siècle et à l'étude des maîtres italiens et flamands du XVIIe siècle, subit également l'emprise des idées nouvelles et rêva du prestige dont jouissait Canova à Genève.

Le talent de Pradier fut rapidement remarqué. Avec l'aide de sa famille et des autorités genevoises, il put se rendre à Paris vers 1807-1808. Déjà, lors de son passage à Genève, Dominique Vivant-Denon, directeur des Beaux-Arts, inspectant le musée qui venait d'être créé à Genève par ordre de l'empereur, avait noté les qualités du jeune artiste.

Pradier alla rejoindre son frère, le graveur Charles-Simon, établi à Paris depuis juin 1806. Il retrouva dans l'appartement de son frère un compatriote qui était arrivé à Paris quelques mois auparavant, le peintre sur émail Abraham Constantin (1785-1855).

Une question demeure à propos des débuts de la carrière artistique de Pradier. Raoul-Rochette dépeint le

père du jeune sculpteur comme « un homme illettré et ennemi des arts, qui, loin de chercher à donner de l'éducation à ses enfants, ne s'appliquait qu'à contrarier les goûts qui les portaient vers l'étude ». La mère, originaire de la campagne genevoise, ne semble pas avoir eu d'attirance particulière pour les arts. Et pourtant, ces parents, de condition modeste, ont accepté en 1806 de rembourser à la Municipalité de Genève une bourse de 600 francs par an pendant trois ans, pour permettre à leur fils Charles-Simon de se perfectionner dans l'art de la gravure à Paris. Ils versent à leur fils James une modique pension pour lui permettre de vivre à Paris dès 1808. Leur troisième fils, David, devient « professeur de peinture et de calligraphie » à Strasbourg avant d'entrer dans l'atelier d'Ingres. Enfin, ils envoient Christian, leur fils cadet, rejoindre ses frères à Paris pour y devenir peintre. Non seulement la famille Pradier a consenti de réels sacrifices pour l'éducation artistique de ses enfants, mais elle semble leur avoir donné un goût pour les beaux-arts dont les biographes paraissent peu désireux de faire mention. Peut-être suivent-ils en cela les informations tendancieuses que Pradier leur a fourni sur sa jeunesse, lui qui se rajeunissait obstinément de deux ans (ou plus) et ne mentionnait guère ce qu'il devait à ses premiers maîtres genevois ?

Une ville et son sculpteur

Enfant de Genève, Pradier a entretenu tout au long de sa carrière des rapports étroits avec sa ville natale. A Paris, il continuait à voir ses compatriotes, artistes comme lui, tels Constantin et Hornung, ou Chaponnière et Bovy, ses anciens élèves. A Genève, il avait conservé des amis de longue date, auxquels il faisait des visites et adressait de nombreuses lettres.

Les premières années de ses études à Paris le montrent attaché à sa ville et à ses parents. Deux bourses lui sont accordées par les autorités de Genève, en 1809 et en 1812, pour l'aider à terminer l'Ecole des Beaux-Arts. Aussi s'empresse-t-il d'expédier à Genève son bas-relief *Néoptolème empêche Philoctète de percer Ulysse de ses flèches* qui avait reçu le Grand Prix du concours de Rome en 1813. De Rome, il s'adresse en 1815 à la Société des Arts de Genève, lui demandant de financer l'exécution en marbre de son groupe *Orphée pleurant Eurydice*, dont il venait d'achever le modèle à la Villa Médicis.

Cette offre demeura sans suite et c'est sans doute dès cette date que Pradier se rendit compte que Genève ne pouvait nourrir un sculpteur. Il ne cessera pourtant de harceler les autorités de la ville, la Société des Arts et ses amis pour obtenir des commandes, s'offrant le plus souvent à réaliser les sculptures au seul prix de leur exécution technique. Ses propositions et projets n'aboutirent que rarement.

Alors qu'il n'avait que vingt-neuf ans, la Société des Arts le nomma « associé honoraire » (1819) et, la même année, lui passa commande de bustes destinés à orner la façade de l'orangerie du jardin botanique qui venait d'être créé par le naturaliste A. P. de Candolle à la promenade des Bastions. L'Orangerie, construite par Henri Dufour, comportait une façade rythmée par cinq arcades dont les piédroits furent « décorés de bustes en hermès des naturalistes genevois, confiés aux artistes les plus distingués de l'école de Carrare ». Le buste de H. B. de Saussure est l'œuvre de Luigi Zandomeneghi, professeur à l'Académie des Beaux-Arts de Venise. Les autres bustes de J. Senebier, A. Trembley et D. Chabrey ne sont pas signés. Pradier livra le buste de Jean-Jacques Rousseau en 1821 et celui de Charles Bonnet en 1822.

A cette époque, il était déjà rentré à Paris. Sa *Bacchante,* exposée au Salon de 1819, lui avait valu une médaille d'or, annonçant le début de sa carrière pari-

sienne. Ses amis genevois lui commandèrent encore deux autres bustes en 1825 : celui du physicien Marc-Auguste Pictet (1752-1825), membre fondateur de la Société des Arts et celui du général Simon Rath (1766-1819) destiné à orner le Musée des Beaux-Arts, construit en 1825 grâce à la munificence de la famille Rath.

C'est vers cette époque, en 1823, que naquit le projet d'un grand monument à Rousseau. En 1826, l'idée prit forme et en 1828 une souscription publique fut ouverte. En 1830, Pradier se vit enfin confier l'exécution de la sculpture monumentale en bronze du philosophe, assis sur un fauteuil, à la manière du fameux Voltaire de Houdon. La fonte se fit à Paris, en 1834. Après d'âpres discussions, sur l'opportunité de glorifier Rousseau, considéré par certains notables attachés à l'Ancien Régime comme le responsable de la Révolution et sur l'emplacement même du monument, la statue fut érigée sur l'ancienne « Ile aux barques », sur un bastion du XVIe siècle qui protégeait l'accès de la ville par le lac. Le monument fait partie d'un ensemble immobilier planifié par Henri Dufour pour le compte de la « Société anonyme des Bergues », comprenant la reconstruction des quais, l'édification de vingt-quatre maisons locatives, d'un hôtel et du pont des Bergues. Ce pont, reliant les deux quais, donnait accès à l'île au moyen d'une passerelle. Il fallut attendre l'inauguration du pont, en juillet 1834, pour procéder à la pose de la statue. Celle-ci fut élevée sur un socle de granit avec l'inscription « Jean-Jacques Rousseau citoyen de Genève 1712-1778 » et inaugurée le 24 février 1835. A l'origine, elle tournait le dos au lac, regardant en aval du Rhône. C'est probablement lors de la construction du pont du Mont-Blanc (1862) que Rousseau fut tourné dans l'autre sens, comme la figure de proue de Genève, regardant « vers la Suisse ». Les peupliers, plantés vers 1850, contribuent à évoquer le cadre idyllique du tombeau de Rousseau à Ermenonville. Le monument, chargé pour le peuple de Genève et l'intelligentsia progressiste de la cité d'une haute signification politique, eut un immense succès. Les déclarations faites à son sujet allèrent, à vrai dire, davantage à Rousseau qu'au sculpteur. La statue fut, jusqu'en 1846, le centre des fêtes annuelles commémorant, le 28 juin, la naissance de Rousseau.

L'inauguration du Rousseau coïncida avec les préparatifs du jubilé de la Réformation (1836). Une souscription publique fut ouverte pour élever une statue à Jean Calvin. Tout naturellement, les membres de la Société des Arts proposèrent de la confier à John-Etienne Chaponnière, sculpteur genevois, ami de Pradier et établi à Paris. On n'apprécia guère l'offre de Pradier de faire lui-même ce monument. La mort de Chaponnière, le 19 juin 1835, fit remettre le projet à plus tard et celui-ci fut finalement abandonné.

Le buste en bronze de l'économiste Simonde de Sismondi (1773-1842), exposé au Salon en 1843 et celui en marbre du syndic Abraham Auguste Saladin de Budé (1760-1822) sont des commandes privées peu importantes. Celui du botaniste Augustin-Pyramus de Candolle (1778-1841) n'aurait guère plus d'intérêt si ce n'était son socle cylindrique, orné de remarquables reliefs. La fonte de ce monument public qui ornait autrefois le jardin botanique des Bastions, date de 1845.

Pradier fit don en 1842 au Musée de Genève du plâtre de *Vénus et l'amour*. Le marbre, exécuté en 1836, est aujourd'hui au Musée de l'Ermitage. Le plâtre avait d'abord été expédié à Rome en 1841 pour en faire une réplique en marbre. Mais l'artiste renonça à son projet et fit transporter le plâtre à Genève.

Alors qu'il travaillait à son groupe *Polyphème, Acis et Galatée*, Pradier conçut l'idée d'en faire le centre d'une fontaine monumentale en bronze. Le plâtre fut exécuté à Rome en 1841 et l'artiste fit diverses tentatives pour le présenter à Genève. En 1846, Pradier écrivit à James Fazy, qui venait d'être porté par la Révolution à la tête du Gouvernement genevois, pour lui proposer de remplacer « cette vilaine fontaine de village » qui se trouvait à la

Dessin du Niobide blessé (Catalogue n° 4).

place du Molard par une fontaine monumentale. Comme sujet, il imaginait Guillaume Tell (Catalogue n° 133) ou Polyphème. Le Conseil ouvrit un concours pour la fontaine du Molard en 1849 et reçut 12 projets auxquels il ne donna pas de suite. Il accepta une nouvelle offre de Pradier de réaliser le Polyphème en marbre, mais en désignant la place Neuve comme emplacement souhaité (30 mars 1849). Finalement, rien ne fut décidé et l'œuvre resta à l'état de projet.

Le buste de Guillaume-Henri Dufour (1787-1875) est la dernière sculpture de Pradier pour Genève. Les deux hommes étaient amis d'enfance. Ils partirent à peu près en même temps pour Paris. Dufour entra à l'Ecole Polytechnique et, de retour à Genève, devint lieutenant-colonel (1818), puis ingénieur cantonal. Il semble avoir joué dans la carrière du sculpteur un rôle non négligeable. Constructeur de l'orangerie du jardin botanique, c'est peut-être lui qui imposa le nom du jeune Pradier pour deux des six bustes devant décorer ce petit bâtiment. Réalisateur des transformations du quartier des Bergues, il ne fut pas étranger au choix de Pradier pour le monument de Rousseau à la place d'honneur de cet ensemble. Instigateur de la construction du Musée Rath, il pourrait avoir proposé le nom de Pradier pour le buste de Simon Rath. Pradier offrit à son ami, nommé général des troupes fédérales en 1847 et vainqueur de la guerre du Sonderbund de faire son portrait. Les premières séances de pose eurent lieu à Paris, en janvier 1849. En 1850, Pradier fit don d'un exemplaire de ce buste au prince Louis-Napoléon Bonaparte que Dufour connaissait de longue date.

A la mort de Pradier, le Musée de Genève acquit douze grands plâtres originaux ainsi qu'une centaine de dessins faisant partie de la succession de l'artiste. Cette remarquable collection vint s'ajouter aux deux sculptures que Pradier avait offertes au Musée en 1813 et en 1842 et aux bustes de Rousseau, de Bonnet et du général Rath acquis en 1825 et en 1846. En 1899, l'un des conservateurs du Musée put acheter la maquette originale de la fontaine de Nîmes appartenant à Mme Jean Tur ; l'acquisition fut financée par la Fondation Gottfried Keller. Le décès du mouleur Salvator Marchi, éditeur de nombreuses statuettes de Pradier, incita sa veuve à vendre en 1904 au Musée de Genève 35 statuettes de Pradier. Ce lot exceptionnel comprenait des moulages d'une grande finesse d'exécution et même plusieurs plâtres originaux dont Marchi s'était servi pour faire ses moules.

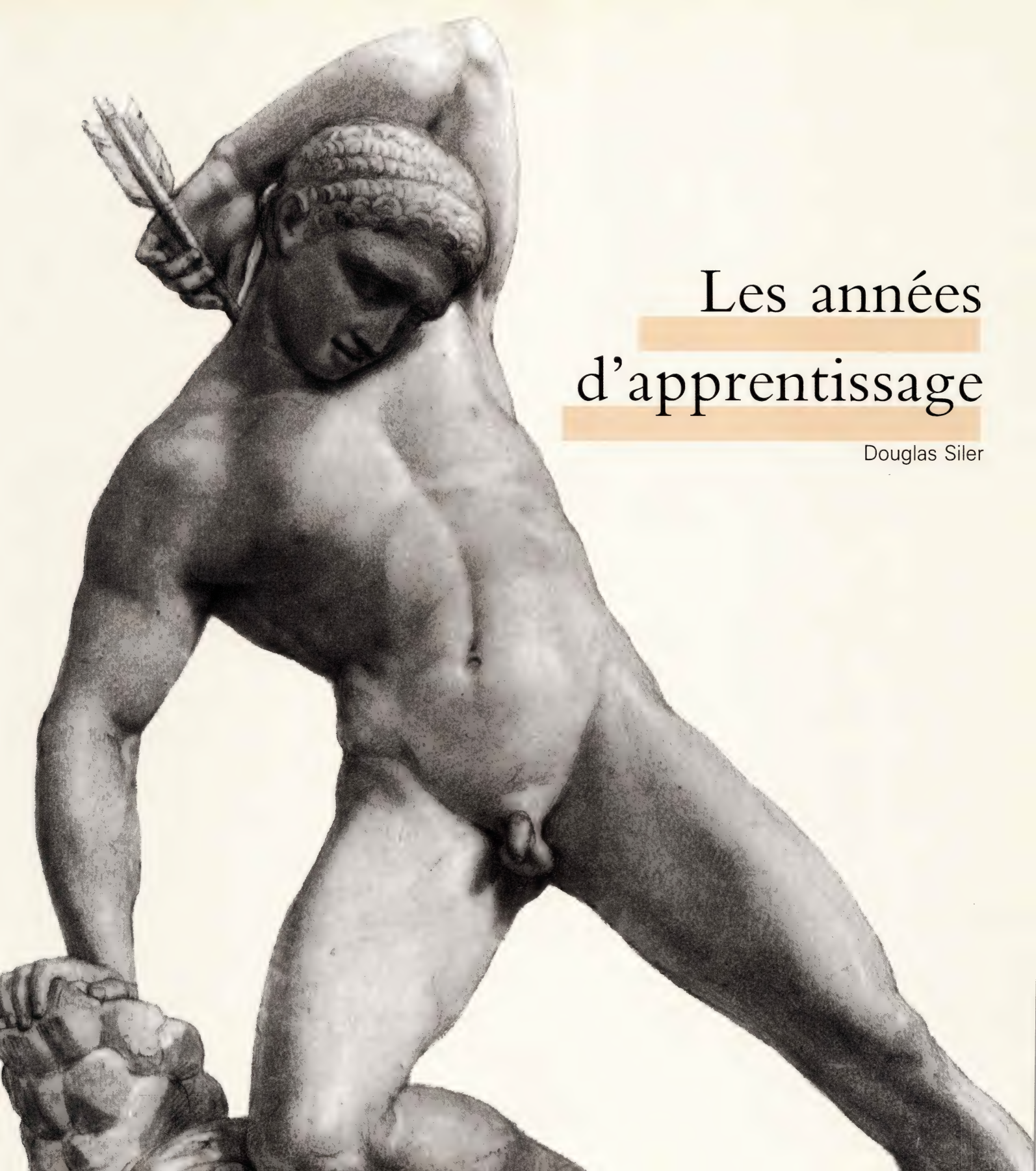
En vue de l'inauguration du nouveau bâtiment du Musée, en 1910, Daniel Baud-Bovy, conservateur du département des Beaux-Arts, décida de compléter la collection des œuvres de Pradier. Il acquit chez le mouleur Bonnet 19 tirages en plâtre de statuettes que le Musée ne possédait pas encore, fit fondre en bronze les grands groupes en plâtre d'*Ulysse* et de *Polyphème*. Ses efforts furent couronnés par le don d'un superbe album de dessins de Pradier, offert en 1910 par Mme Gustave Crauk, la veuve de l'ancien élève et ami de Pradier.

Depuis lors, le Musée d'art et d'histoire s'efforce de poursuivre cette politique d'achat. Aujourd'hui, plus de cent vingt reliefs, statues et statuettes et autant de dessins témoignent au Musée de l'art du plus grand sculpteur genevois du XIXe siècle.

Pour l'histoire de Genève, on consultera la récente *Histoire de Genève,* publiée sous la direction de Paul Guichonnet, Toulouse et Lausanne, 1974. Le bel ouvrage de Philippe Monnier, *La Genève de Töpffer,* Genève, 1930, évoque la cité à l'époque du jeune Pradier. Mauro Natale, *Le goût et les collections d'art italien à Genève,* Genève, 1980, fournit une mise au point fondamentale sur le climat intellectuel genevois aux XVIIIe et XIXe siècles.

Anne de Herdt, *Introduction à l'histoire du dessin genevois,* dans : *Genava,* XXIX, 1981, pp. 1-75 et son catalogue de l'exposition *Le dessin genevois de Liotard à Hodler,* Genève, Musée Rath et Dijon, Musée des Beaux-Arts, 1984, réunissent une abondante et précise information sur l'Ecole de Dessin et les maîtres et les artistes contemporains de Pradier. Je remercie Mme de Herdt d'avoir si aimablement mis à ma disposition sa riche documentation et de m'avoir fait connaître les dessins de Georges Vanière.

Mon bref essai sur *La sculpture à Genève au XIXe siècle,* dans : *Genava,* XXIX, 1981, pp. 101-121 peut servir à fixer le cadre genevois dans lequel travailla Pradier, mais c'est à Douglas Siler qu'il faut se référer constamment pour toutes les informations sur Pradier : *James Pradier et ses amis genevois (...),* dans : *Genava,* XXVII, 1979, pp. 123-164 et *James Pradier, Correspondance,* I et II, Genève, 1984.



Les années d'apprentissage

Douglas Siler

Lorsqu'en 1819, à vingt-neuf ans, Pradier expose pour la première fois au Salon, maître de son art et confiant dans son destin, il a derrière lui un long apprentissage dont les commencements remontent à sa treizième ou quatorzième année. Dans quelles circonstances cet apprentissage avait-il démarré et quelles en furent les principales étapes ? Faute de renseignements tous ses biographes ont eu tendance à glisser sur cette partie de sa carrière, qui n'est pourtant pas négligeable et mérite qu'on s'y attarde. Nous tâcherons ici d'en éclairer quelques aspects à la lumière des témoignages et des documents dont on dispose actuellement.

Premiers pas

Le pasteur genevois Jean-Pierre Gaberel (1810-1889), historien à ses heures, fut le premier auteur à écrire sur la jeunesse de Pradier. Présenté au sculpteur par leur concitoyen Joseph Hornung [1], il fit paraître quelques mois plus tard, en juin 1838, dans la *Bibliothèque universelle de Genève,* une « Notice sur les ouvrages de James Pradier » [2]. Ce texte a droit à notre attention car il fut rédigé sur la base de renseignements fournis par Pradier lui-même ; c'est du reste le seul texte connu qui décrive tant soit peu l'éveil de sa vocation d'artiste.

Selon Gaberel, Pradier aurait possédé à l'instar de Rousseau « ce mélange d'imagination brûlante et de patience artistique » qui fait la force du caractère genevois. Observateur attentif, dès son enfance, des « plus petits détails des objets composés », il s'intéressait moins aux couleurs qu'aux agencements et aux contours, ceux des insectes, par exemple, qu'il « travaillait à reproduire avec le bois ou l'argile ». Et quand il eut appris à « représenter avec une grossière exactitude la figure des êtres qui étaient à sa portée », son imagination prenait le dessus ; il s'amusait alors à en créer de nouveaux, composés de « formes prises à différents modèles » dont il grandissait ou dénaturait l'aspect. Mais, conclut Gaberel, « quelles que fussent ses déviations de la règle normale, on remarquait toujours une harmonie curieuse dans les formes de l'être dénaturé » [3].

En évoquant ainsi, devant Gaberel, ses premiers tâtonnements, Pradier semble avoir voulu expliquer, consciemment ou non, l'origine de deux aspects de son art qui soulevèrent de vives polémiques tout au long de sa carrière : d'une part, son imitation de « la nature qu'il avait sous les yeux » (Gustave Planche), et de l'autre son usage, dans la construction de certaines œuvres, de fragments empruntés à des sources différentes, moulés sur l'antique ou moulés sur le modèle.

Sans s'étendre davantage sur ce chapitre, Gaberel résume ensuite, de façon schématique, les événements qui auraient décidé de tout son avenir :

> Les parents de Pradier jugèrent bientôt que les belles-lettres ou le commerce n'étaient pas la vocation de leur enfant ; ils le destinèrent à être graveur. Heureusement Pradier fut confié aux soins d'un maître habile et bon observateur. Celui-ci vit bientôt qu'il y avait plus qu'un graveur, dans ce jeune élève qui s'attachait opiniâtrement à reproduire ses modèles, et qui ne quittait une copie qu'après l'avoir rendue entièrement conforme à l'original. En conséquence Pradier fut mis à l'école de modelé *(sic)*. Ses progrès y furent si rapides, il revêtait ses essais de tant de grâce et d'originalité, qu'on l'envoya à Paris chez M. Le Mot *(sic)* [4].

Donc, selon Gaberel, Pradier aurait été placé chez un habile graveur qui l'aurait encouragé à s'inscrire à

1 « En 1838, une lettre d'Hornung m'introduisit auprès de Pradier ; la recommendation pressante de cet ami commun applanit les préliminaires, et je me trouvai bientôt admis familièrement dans l'atelier » (J. Gaberel, *Souvenirs de J.-J. Pradier,* dans : *Le Musée suisse. Album de la littérature et des arts,* Genève, 1854).

2 J. Gaberel, *Notice sur les ouvrages de James Pradier, de Genève,* dans : *Bibliothèque universelle de Genève,* t. 15, pp. 267-286.

3 *Ibid.,* pp. 269-271.

4 *Ibid.,* p. 271.

« l'école de modelé » où ses rapides progrès lui valurent d'être envoyé en ligne droite à l'atelier du sculpteur Lemot. Gaberel ne fournit aucun indice chronologique qui permettrait de situer ces événements dans le temps.

Trois autres notices publiées du vivant de Pradier évoquent aussi la naissance de sa vocation et son départ pour Paris. Elles n'ont d'autre source, on le verra, que le texte de Gaberel, qui subit progressivement, de l'une à l'autre, des modifications importantes. Il n'est pas inutile de les citer car à les lire on découvre comment certains mythes relatifs à la vie de Pradier ont pris racine et se sont propagés. La première parut en 1838, peu après celle de Gaberel, dans la *Galerie de la presse, de la littérature et des beaux-arts,* revue rédigée par Louis Huart[5]:

Dès son enfance, Pradier manifesta un goût bien décidé pour les beaux-arts, et ses parents cherchant à seconder sa vocation, le placèrent dans l'atelier d'un habile graveur. – Le maître remarqua bientôt dans son jeune élève les dispositions les plus heureuses, et devina que Pradier pouvait faire mieux encore que de copier servilement le travail d'un autre. En conséquence, il engagea vivement le jeune artiste à cultiver les heureuses dispositions qu'il tenait de la nature, et Pradier, quittant Genève, se mit en route pour Paris, afin d'entrer dans l'atelier du sculpteur Lemolt *(sic).*

Ici, comme pour Gaberel, Pradier aurait commencé par travailler à l'atelier d'un graveur et, encouragé par celui-ci, aurait quitté Genève pour entrer chez Lemot. L'auteur néglige de signaler ses études à « l'école de modelé ». On remarque par ailleurs quelques déviations, légères mais significatives, du texte originel: Pradier aurait manifesté dès son enfance non simplement un intérêt pour « les plus petits détails des objets composés » (Gaberel), mais « un goût bien décidé pour les beaux-arts » ; ses parents, en le plaçant chez un graveur, auraient activement cherché à « seconder sa vocation » ; et le soin qu'il mettait, selon Gaberel, à rendre sa copie « entièrement conforme à l'original », aurait constitué pour son maître la preuve qu'il pouvait mieux faire que de « copier servilement le travail d'un autre ».

Deux ans plus tard, une nouvelle notice publiée par X. Eyma (=Adolphe Ricard) et A. de Lucy dans *Ecrivains et artistes vivants*[6] ajoutait encore d'autres ornements au texte de Gaberel:

Au contraire d'Auber, lui, il avait un amour bien décidé pour les arts ; il avait une vocation, mais cependant il est assez curieux d'observer que ses goûts ne le portaient pas vers la sculpture. Dès son enfance, il s'était mis à jouer avec le burin et le poinçon ; ses parents le placèrent donc chez un graveur. [...] Il avait été ébloui par une sorte de lumière qui empêcha son intelligence de distinguer nettement ce qu'elle voulait. C'est une erreur pardonnable. Ce qu'il y eut d'heureux pour le jeune Pradier, ce fut de tomber entre les mains d'un maître habile, qui comprit, du premier coup, que son élève n'était pas dans la direction qui lui convenait, et qu'il avait autre chose à faire. Il fut donc résolu que Pradier quitterait Genève et irait à Paris apprendre la sculpture ; voilà comment il entra dans l'atelier de Lemot *(sic)*[7].

Les éléments de base, par rapport au texte précédent, restent essentiellement les mêmes: stage chez un graveur, encouragements de celui-ci, départ pour Paris et entrée chez Lemot. Mais voici le futur sculpteur, dès son enfance, jouant avec le burin et le poinçon, « ébloui par une sorte de lumière » qui l'empêche d'apercevoir sa vraie vocation, que cependant son maître devine « du premier coup »...

La quatrième et dernière notice publiée du vivant de Pradier, signée « Durieux frères », parut le 1er décembre

5 Louis Huart, *Pradier,* dans: *Galerie de la presse, de la littérature et des beaux-arts,* Paris, 1838, pr. s., 31e livraison (4 pp. non paginées).

6 *Pradier,* dans: *Ecrivains et artistes vivants, français et étrangers. Biographies avec portraits, par X. Eyma et A. de Lucy,* Paris, 1840, 12e livraison, pp. 319-350.

7 *Ibid.,* pp. 326-327.

1844 dans la *Gazette universelle des beaux-arts*[8]. Il s'agit, encore une fois, d'une interpolation de Gaberel :

Ses parents, en remarquant les heureuses dispositions qu'il manifestait pour les beaux-arts, jugèrent que le commerce, le droit, ou la médecine, n'étaient pas sa vocation ; ils le destinèrent, comme son frère, à devenir graveur. Mais dans l'élève qui ne pouvait s'astreindre à copier ses modèles avec une fidélité, nous oserons dire microscopique, qui cherchait toujours au contraire, après en avoir rendu l'aspect principal, à joindre à leurs détails quelque chose de sa propre originalité ; dans cet enfant que l'on traitait quelquefois de capricieux et de bizarre, le maître habile chez qui on l'avait placé sut bientôt deviner qu'il y avait plus qu'un copiste vulgaire des chefs-d'œuvres d'autrui, et il le fit en conséquence passer dans la classe du modelé. Les progrès du jeune Pradier y furent si remarquables, et si rapides, il revêtait ses essais de tant de grâce et d'originalité, qu'on jugea nécessaire, pour développer tout à fait ses qualités précoces, de l'envoyer à Paris chez M. Lemot[9].

Les auteurs de ce texte s'ingénient à fondre ensemble deux moments du texte de Gaberel, attribuant à l'apprenti graveur ce que Gaberel avait rapporté au sujet de l'enfant appliqué à « dénaturer » ses modèles ; ils imaginent par surcroît que cette obstination à exprimer son originalité le faisait traiter « de capricieux et de bizarre » ; ils le suivent pourtant (au contraire des deux notices précédentes) en faisant passer Pradier de l'atelier du graveur à la « classe du modelé » avant de l'expédier chez Lemot. On remarquera que des quatre notices citées, celle-ci est la seule qui fasse allusion à Charles-Simon Pradier : le futur sculpteur, y lisons-nous, fut destiné par ses parents, *comme son frère*, à devenir graveur. Charles-Simon qui, on le verra, avait guidé ses premiers pas à Paris et qui fut un graveur de talent, n'a pas dû être flatté, s'il a lu ce texte, de se voir relégué au niveau d'un « copiste vulgaire des chefs-d'œuvres d'autrui »...

Il est clair que les trois derniers textes découlent directement du premier, auquel chacun ajoute quelques variantes. Ainsi, seul le texte de Gaberel, « dicté », on suppose, par Pradier lui-même, doit être pris en considération. Faudrait-il, de ce fait, s'y fier aveuglément ? Au contraire. Répondant le 11 juin 1852, quelques jours après la disparition de Pradier, à un rédacteur non identifié qui lui demandait une nouvelle étude sur l'artiste, Gaberel avoua franchement : « Je me suis trompé dans plusieurs détails de mon ancienne notice. Mais Pradier lui-même m'induisit en erreur [...][10] »

Il faut attendre la mort de Pradier pour voir paraître d'autres essais consacrés à sa vie et à son œuvre. Dès le 12 juin 1852 Georges Bell donnait un long article dans le *Mercure de France* ; Gustave Planche en publiait un autre le mois suivant dans la *Revue des deux Mondes.* On pouvait bientôt lire aussi le discours prononcé aux funérailles de Pradier par Raoul-Rochette, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts, ainsi que, du même auteur, une *Notice historique* lue le 1er octobre 1853 à la séance publique annuelle de l'Académie[11]. Gaberel, en 1854, donnait dans le *Musée suisse* ses « Souvenirs de J.-J. Pradier », en reprenant certains passages de sa première notice. Vint ensuite le *Pradier et Ary Scheffer* de Jules Canonge (1858) et puis, sous divers titres, les souvenirs et réflexions d'Antoine Etex, de Jean Gigoux, Alphonse Karr, Jules Salmson, Arsène Houssaye, Maxime Du Camp, Bonaventure Laurens, etc., pour ne citer que les auteurs du XIXe siècle qui ont eu avec Pradier des relations personnelles. Dans tous ces ouvrages, à une exception près, rien ou peu de

8 Durieux frères, *Jean-Jacques Pradier,* dans : *Gazette universelle des beaux-arts,* 2e année, n° 87, 1er décembre 1844, pp. 35-36.

9 *Ibid.*, p. 36.

10 L.a.s. datée de Gingins, le 11 juin 1852, Bibliothèque publique et universitaire de Genève, *Biographies genevoises (Recueil Le Fort),* vol. 11.

11 *Institut de France. Notice historique sur la vie et les ouvrages de M. Pradier, par M. Raoul-Rochette, secrétaire perpétuel. Lue à la séance publique du samedi 1er octobre 1853,* Paris, 1853.

choses sur les années qui nous intéressent. Seule la *Notice* de Raoul-Rochette traite assez longuement de la jeunesse du sculpteur. Les renseignements qu'elle apporte contredisent en plusieurs points le récit de Gaberel. On y trouve d'autre part plusieurs éléments nouveaux qui ne figurent ni dans Gaberel ni dans aucun autre des ouvrages mentionnés ci-dessus. Ce texte constitue donc une source essentielle pour notre connaissance des années d'apprentissage.

Pour Raoul-Rochette, ni Pradier ni ses trois frères n'ont été appuyés par leur père, « homme illettré et ennemi des arts qui, loin de chercher à donner de l'éducation à ses enfants, ne s'appliquait qu'à contrarier les goûts qui les portaient vers l'étude ». Tous les quatre, constate-t-il, « étaient doués à des degrés différents du génie des arts ». L'aîné, Charles-Simon, « forcé d'abord à se livrer au commerce, avait pourtant fini par triompher de la volonté de son père, pour se vouer à la gravure ». Le second, « destiné de vive force à être horloger [ici, Raoul-Rochette semble confondre le deuxième frère Pradier, David, avec le plus jeune, Christian] devint, malgré ses parents, musicien et peintre ». Par la suite il est question du sculpteur :

[...] Le troisième, notre James Pradier, fut aussi placé de bonne heure chez un bijoutier ; et comme il montrait du goût, on l'appliqua surtout à des travaux d'art. La première partie de sa jeunesse s'est passée à graver des bagues et des boîtes de montre. Mais déjà ces travaux obscurs d'un enfant offraient quelque chose des qualités d'un artiste ; ils excitèrent l'attention de M. Denon, qui passait par Genève, et que le hasard avait conduit dans la boutique de l'horloger ; et le souvenir qu'en conserva M. Denon fut peut-être ce qui décida plus tard de la destinée de Pradier.

En même temps que le jeune apprenti se livrait aux travaux de sa profession, il pouvait suivre les cours de l'école de dessin au Musée de Genève ; et les dispositions brillantes qu'il y montra, les progrès rapides qu'il y fit, frappèrent tellement le directeur de cet établissement, M. Jacquet (*sic*), qu'il entreprit de décider le père à envoyer son fils à Paris. Mais ce n'était pas une chose facile que d'obtenir de cet homme, qui n'avait que les idées et qui ne connaissait que les profits du commerce, à renoncer pour son fils à un état lucratif, pour le laisser courir après ce qui lui semblait une chimère. Il céda pourtant, et James Pradier eut la permission de venir à Paris, afin d'y cultiver son goût pour les arts, dont il n'avait lui-même encore qu'un sentiment confus : il partit vers le milieu de 1807[12].

Nous ignorons de quelles sources Raoul-Rochette tenait ses informations. De ses conversations avec Pradier lui-même ? Peut-être aussi, ayant consacré plusieurs ouvrages à la Suisse, s'était-il renseigné à Genève ? Si l'on retrouve dans son récit certains des éléments fournis par Gaberel, ils y apparaissent sous un tout autre éclairage, contre l'arrière-plan d'une ambiance familiale tendue. Le jeune Pradier aurait été apprenti graveur, non chez un graveur en taille-douce, comme on pouvait le croire à la lecture de Gaberel, mais à l'atelier d'un bijoutier-horloger qui l'employait à graver des bagues et des boîtes de montre. Il aurait suivi en même temps les cours de l'école de dessin et, comme le signale Gaberel, ses progrès rapides lui auraient valu – mais contre la volonté de son père – de pouvoir se rendre à Paris. Raoul-Rochette ajoute les noms de deux « protecteurs » non cités par Gaberel : le directeur du Musée Napoléon, Dominique Vivant-Denon (1747-1825) qui, de passage à Genève, aurait admiré les travaux de Pradier à la boutique du bijoutier-horloger, et Jean Jaquet (1754-1839), directeur de l'école de dessin, grâce à l'appui duquel Pradier aurait vaincu les résistances de son père. Il situe le départ de Pradier « vers le milieu de 1807 », mais sans affirmer que ce fût pour entrer à l'atelier de Lemot, en

12 *Ibid.*, pp. 52-53.

soulignant au contraire que sa vocation de sculpteur ne s'était pas encore révélée. Une seule erreur manifeste: les cours de dessin ne se donnaient pas au Musée de Genève, qui n'existait pas, mais à la maison dite «du Calabri», qui abrita jusqu'à l'ouverture du Musée Rath en 1826 les écoles de dessin ainsi que la Société des Arts.

Les registres du Calabri conservés aux archives de cette société permettent de documenter en partie les assertions de Raoul-Rochette en ajoutant un indice chronologique précieux – le seul que nous possédions pour Pradier avant son premier séjour à Paris. Le futur sculpteur s'y trouve inscrit à la date du *11 avril 1804*; son plus jeune frère Christian y figure le 23 avril suivant. Pour tous les deux la colonne des adresses porte cette mention: «au ct[=citoyen]Detalla à Cornavin». Il s'agit vraisemblablement du bijoutier Jean Détalla (1763-1835), qui fut reçu maître orfèvre en 1791 et qui travaillait effectivement à Cornavin (rive droite de Genève)[13]. Ce serait donc à son atelier que Denon aurait marqué de l'intérêt pour Pradier. Denon s'occupait de l'organisation à Genève d'un musée et à cet effet, en 1805, une vingtaine de tableaux furent attribués à la ville sur les réserves de l'Etat[14]. La date exacte de son passage à Genève n'est malheureusement pas connue. Mais son intervention en faveur de Pradier, si intervention il y a eu, n'a pas dû être aussi immédiate que certains auteurs l'imaginent et il faut rejeter le mythe selon lequel il aurait «amené» le jeune prodige à Paris.

Dans un autre passage, Raoul-Rochette explique comment Pradier devint l'élève de Lemot:

> Arrivé à Paris à l'âge de dix-sept ans, Pradier ne comptait encore se livrer qu'à la gravure des médailles. Il trouva d'abord un asile chez son frère aîné, qui commençait à se distinguer dans la gravure, et qui pouvait le diriger dans ses études. Mais la vue de nos musées avait bientôt éveillé en lui l'instinct du statuaire. Il sortit de chez son frère et alla se présenter à M. Lemot, pour prendre chez lui des leçons de sculpture. [...]En examinant le pauvre ouvrier de Genève, qui venait s'adresser à lui, Lemot crut entrevoir un artiste dans cet enfant; il le reçut avec bonté, l'admit dans son atelier, et se plut à lui découvrir les principes de son art, en l'initiant d'abord à l'étude de l'antique, dont il lui inspira le goût. Les heureuses dispositions du nouvel élève de Lemot répondirent promptement aux soins de l'habile maître; ses progrès furent rapides[15].

Il importe pour plusieurs raisons de savoir à quelle époque exactement Pradier s'est rendu à Paris. Aucun document n'a encore été découvert qui confirme la date proposée par Raoul-Rochette. Il faut donc tenir compte, pour la vérifier, de la carrière de Charles-Simon Pradier. Il faut également tenir compte des souvenirs inédits d'un autre artiste genevois, Abraham Constantin (1785-1855), peintre sur émail et sur porcelaine, qui partageait un appartement avec Charles-Simon lorsque le futur sculpteur débarqua dans la capitale[16].

Ainsi que le mentionne Raoul-Rochette, Charles-Simon avait travaillé pour une maison de commerce avant de commencer son apprentissage de graveur. Sur trois passeports qui lui furent délivrés à Genève en 1803, 1804 et 1806, pour Lyon, Chalon et Paris, il était donc qualifié de «commis négociant»[17]. Mais le 4 février 1805, dans une séance du conseil municipal de Genève, F.-G. Maurice, maire de la ville, signalait ses «dispositions étonnantes pour la gravure» et proposait de lui accorder une pension de 600 francs par an pendant trois ans pour en compléter une autre, de 900 francs par an,

13 Catalogue n° 164.

14 Renée Loche et Maurice Pianzola, *Les tableaux remis par Napoléon à Genève,* dans: *Genava,* n.s. XII, 1964.

15 Raoul-Rochette, *op. cit.,* p. 55.

16 Abraham Constantin, *Ma Cinquantaine,* manuscrit autographe de 130 f. in-4°, rédigé à Rome vers 1835 (aimablement communiqué par M. Paul Chaix).

17 Archives d'Etat de Genève, A.D.L., n°s 8, 9 et 10, passeports n°s 1035, 737 et 693.

offerte par l'Etat. Cette proposition fut vite approuvée, grâce en partie à Pradier père qui, moins buté sans doute que ne le croit Raoul-Rochette, s'était engagé à rembourser la totalité des montants versés par la ville[18]. Enfin, au terme d'un long délai, la pension d'Etat fut accordée par décision ministérielle du 7 juin 1806[19] et Charles-Simon, le 21 juin suivant, obtenait un passeport pour Paris. Il y était donc installé depuis un an environ lorsque James – si l'on suit Raoul-Rochette – vint habiter chez lui.

Les souvenirs d'Abraham Constantin font reculer de quelques mois tout au moins, et peut-être davantage, l'arrivée du futur sculpteur. Constantin situe en avril 1807 sa propre arrivée à Paris et ses retrouvailles avec Charles-Simon. Les deux Genevois s'installèrent ensemble à Saint-Germain-en-Laye où le maître de Charles-Simon, Desnoyers, « passait la belle saison ». De retour à Paris en septembre ils habitèrent d'abord rue Garancière, au-dessus d'une imprimerie. Mais leurs farces d'étudiants leur valurent bientôt d'être mis à la porte et ils s'installèrent alors, avec un autre camarade, dans la rue Jacob. Ce dernier déménagement semble avoir eu lieu – mais ce n'est pas très clair – pendant l'hiver de 1807-1808. C'est à ce point de son récit que Constantin signale l'arrivée de James Pradier :

Nous louâmes un appartement rue Jacob que nous habitions en commun avec Pradier, je voyais souvent Mr Gérard qui me procura les copies de plusieurs de ses portraits, en attendant qu'il pût me donner celui de l'Impératrice dont on devait faire aussi une copie aux Gobelins. Le temps traînait en longueur mais je travaillais, gagnais et prenais patience facilement. Je copiai sur émail la *Psyché* de Mr Gérard, il m'engagea à faire une copie du portrait de la Reine de Naples (Murat) et de ses quatre enfants. Sur ces entrefaites arriva le frère de Pradier (le sculpteur). Je lui cédai la place que j'occupai dans l'appartement et fus habiter rue Pavée. J'eus beaucoup de portraits à faire, en sorte que je ne terminai point celui de la Reine de Naples. C'était le moment brillant de Napoléon. Je travaillai pour beaucoup de membres de sa famille, puis vint son mariage, ce qui me procura passablement de portraits[20].

Il semble donc, à moins que Constantin ne s'égare dans sa chronologie, que l'installation du futur sculpteur chez Charles-Simon ait eu lieu, au plus tôt, en 1808 (Murat et son épouse Caroline Bonaparte ne seront couronnés roi et reine de Naples qu'en juillet 1808), et avant le second mariage de Napoléon, célébré en avril 1810. On s'éloigne sensiblement de la date suggérée par Raoul-Rochette : « vers le milieu de 1807. »

Les choses se compliquent davantage lorsqu'on se reporte aux registres de l'Ecole des Beaux-Arts conservés aux Archives nationales. Le 29 mars 1808 a lieu le « jugement du concours des places pour le semestre d'été à la salle du modèle vivant »[21]. Soixante et un peintres et seize sculpteurs (ceux-ci étant désignés par la lettre « S » inscrite après leur nom) sont admis et classés. La place n° 52 est attribuée à *Pradier* (sans « S »). S'agit-il bien du futur sculpteur ? C'est possible, mais non certain. Charles-Simon, quoique graveur, ne dédaignait pas la peinture. Les procès-verbaux de la Société des Arts de Genève font mention en novembre 1807 d'une *Madone* d'après Raphaël peinte à l'aquarelle qu'il avait envoyée à Genève[22]. On songe aussi à David Pradier, âgé alors de vingt ans, qui fut peintre et dessinateur[23]. En fin de

18 Edouard Chapuisat, *La Municipalité de Genève pendant la domination française. Extraits de ses registres et de sa correspondance (1798-1814)*, Genève et Paris, 1910, t. II, pp. 304-305. Pour la datation des séances du Conseil où il fut question de Charles-Simon Pradier, il faut corriger une coquille en haut de la page 305 : lire *1805* et non *1804*.

19 Paris, Archives nationales, F4* 80, « Répertoires des ordonnances de payements ; état de distribution des payements. »

20 Abraham Constantin, *Ma Cinquantaine*, f° 72.

21 AJ52 4, Registre des délibérations des professeurs à l'Ecole des Beaux-Arts.

22 Archives de la Société des Arts de Genève, procès-verbaux des séances (1799-1817), séance du 30 novembre 1807, p. 218.

23 Catalogue n° 172.

compte, on ne peut exclure que le plus jeune des quatre frères, Christian, qui n'avait pas encore quatorze ans et qui allait s'inscrire à l'Ecole en 1813.

On rencontre un *Pradier* pour la deuxième fois dans les registres de l'Ecole – toujours parmi les élèves peintres – à la date du 10 avril 1809, classé soixante-sixième sur soixante-sept candidats pour une place dans la salle du modèle vivant[24]. Le nom ne s'y trouve plus avant 1811. A partir de cette date, pas de doute, il s'agit bien de James Pradier, qui se présente régulièrement aux concours en tant que sculpteur et comme élève de Lemot. Signalons à ce propos que le dictionnaire Lami fixe son entrée à l'Ecole au 10 avril 1809[25]; le dictionnaire Bénézit avance la date du 5 février 1811, en précisant que le peintre Géricault y fut admis le même jour[26]. Mais ni l'une ni l'autre de ces deux dates ne peuvent être prises comme le point de départ de ses études à Paris; elles n'ont guère de rapport non plus, semble-t-il, avec son entrée à l'atelier de Lemot, qui a pu avoir lieu bien avant que Lemot ne fût nommé professeur à l'Ecole (8 septembre 1810) et qui fut précédée, si l'on suit Raoul-Rochette, par une période d'hésitation pendant laquelle il « ne comptait encore se livrer qu'à la gravure sur médailles ». Quoi qu'il en soit, les souvenirs de Constantin confirment qu'à son arrivée à Paris Pradier fut hébergé par son frère Charles-Simon, dont l'apprentissage était déjà bien amorcé, et il paraît certain que ce dernier a largement facilité son insertion dans les milieux artistiques.

Protecteurs et pensions

Les débuts d'Abraham Constantin, sans être directement en rapport avec ceux de James Pradier, illustrent comment un jeune artiste, par le jeu des rencontres et du hasard, pouvait réussir à se frayer un chemin dans les milieux parisiens sous l'Empire. Constantin les raconte dans ses souvenirs inédits. Dès son arrivée à Paris, Pradier est présenté par Charles-Simon au graveur Desnoyers, qui lui commande une copie sur émail de la *Vierge à la chaise*; Desnoyers le présente à Gérard, qui l'engage à montrer son travail à Denon; par ce dernier il rencontre l'impératrice Joséphine, qui lui achète sa copie et lui commande ensuite une copie de son portrait à elle par Gérard[27]. C'est ainsi que Constantin entra rapidement en contact avec les mécènes et les puissances du jour.

Comme Constantin, Pradier fit très tôt – sans doute par Charles-Simon – la connaissance de Gérard[28], qui semble avoir exercé sur son art une influence primordiale et qui lui rendit service tout au long de sa carrière. Selon certains ouvrages, le Bénézit, par exemple, Pradier aurait suivi les leçons de Gérard ainsi que celles du peintre Meynier avant d'avoir été l'élève de Lemot. Nous ignorons l'origine de cette assertion, qui expliquerait pourtant, si elle était fondée, sa présence parmi les élèves peintres aux concours de l'Ecole en 1808 et en 1809. En ce qui concerne Gérard (qui ne fut nommé professeur à l'Ecole qu'en avril 1811)[29], elle s'appuie sans doute sur une lettre à lui adressée par Pradier le 30 janvier 1824. Séjournant pour la deuxième fois à Rome, Pradier lui écrivit: « Je ne regrette de Paris que vos bons conseils, à qui je dois mon talent, car je ne reconnais pas d'autre maître que vous. Je me fait un plaisir et une loi de le dire

24 Paris, Archives nationales, AJ[52] 4. Parmi les sculpteurs qui participèrent à ce même concours, on remarque en particulier David d'Angers, Rude, Roman et Petitot.

25 Stanislas Lami, *Dictionnaire des sculpteurs de l'Ecole française au dix-neuvième siècle,* Paris, 1914-1921, t. 4 (1921), p. 100.

26 E. Bénézit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays,* Paris, 1976.

27 Abraham Constantin, *Ma Cinquantaine,* f°s 47-62.

28 Baron François Gérard (Rome 1770-Paris 1837), peintre d'histoire et de portraits, fut chargé par Napoléon des portraits de la famille impériale et de la cour. Après Waterloo il devint le peintre officiel de Louis XVIII, représenta Charles X, Louis-Philippe, et fut très prisé par les cours étrangères.

29 Décret impérial du 5 avril 1811, annoncé aux professeurs de l'Ecole lors du jugement du concours d'émulation le 23 avril 1811 (Paris, Archives nationales, procès-verbal du jugement, AJ[52] 4).

à tous ceux qui me demandent de qui je suis l'élève. »[30] On peut citer aussi à ce propos une lettre du comte de Cailleux qui, proposant en 1837, quelques jours après la mort de Gérard, que le buste de ce dernier soit commandé à Pradier, écrivit à Montalivet : « M. Pradier est presque élève de M. Gérard ; la plus grande partie de ses premiers ouvrages ont été exécutés sous l'inspiration de ce maître habile[31]. » La présence de Pradier au salon de Gérard est documentée pour les années 1820 et le début des années 1830. Ce salon réunissait des personnalités célèbres, tels Delacroix, David d'Angers, Delécluze, Thiers, Talma, Mlle Mars, Delphine Gay, J.-P.-J. d'Arcet, de Humboldt, etc. A noter enfin que les premières gravures importantes de Charles-Simon furent exécutées d'après Gérard[32].

Pradier, comme son frère, trouva un autre protecteur puissant en la personne de Joachim Lebreton (1760-1819), qui fut secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts entre 1803 et 1815[33]. L'intérêt qu'il portait aux deux Pradier pendant leurs premières études se révèle en particulier dans les procès-verbaux des séances de la Société des Arts de Genève, qui mentionnent parfois les rapports à leur sujet qu'il adressait à cette société.

Lorsque Charles-Simon quitta Genève pour Paris en 1806, ce ne fut qu'après avoir obtenu une bourse de l'Etat, complétée, selon la coutume, par sa ville natale. Qu'en était-il de James ? Il semble bien qu'à l'instar de Constantin il arriva sans ressources. D'où la nécessité de vivre pendant quelque temps sous l'aile de son frère. Combien de temps cette situation dura-t-elle ? Faute de savoir la date de sa venue à Paris, nous ne sommes pas en mesure de répondre. Il existe cependant une lettre de Joachim Lebreton qui annonce à Marc-Auguste Pictet, président de la Société des Arts de Genève, qu'un « encouragement » vient de lui être accordé par l'Etat. Datée du 15 novembre 1809, elle commence ainsi :

Mon honorable ami,
Il paraît que vous n'avez pas la lettre que je vous écrivis au commencement d'octobre sous le contre-seing d'un ministre et par laquelle je vous annonçais l'encouragement accordé au frère de notre Pradier. Si votre ville fait quelque chose encore pour ce second Pradier, elle aura créé à peu de frais et en peu de temps deux artistes qui lui feront honneur. J'ai déjà tout disposé pour l'éducation du dernier. M. Lemot, statuaire, lui apprendra à modeler, MM. Jouffroi *(sic)* et Galle lui enseigneront à graver la médaille et les pierres fines, car ce sont deux arts qui peuvent et qui devraient marcher ensemble. Enfin le traitement ministériel de 900 francs compte du 1er octobre. C'est au zèle de votre excellente cité à faire le reste. Tâchez, mon honorable ami, que ce jeune homme ne perde pas de temps. Son frère va très bien et justifie vos bontés[34].
A la réception de cette missive, Pictet fut chargé par la Société des Arts de soumettre la requête de Lebreton au maire de Genève. Celui-ci s'adressa le 21 décembre au préfet du Léman, Brugière de Barante, en sollicitant pour Pradier, sur les fonds départementaux, un subside de 600 francs par an et précisant que « ni la Société des Arts, ni la commune [n'étaient] en état de rien faire[35] ». Nous n'avons pas trouvé trace de la réponse du préfet, qu'on espérait encore au début de 1810.

Il faut attendre ensuite plus de deux ans avant que Genève ne s'intéresse de nouveau à Pradier. Le 7 mars 1812, le maire de la ville informait le Conseil municipal que Charles-Simon était devenu « un habile graveur » et que son frère, selon l'avis de Joachim Lebreton, mani-

30 D. Siler, *Correspondance,* t. I, n° 37.

31 D. Siler, *Correspondance,* t. II. n° 302.

32 Catalogue n° 171.

33 Henry Jouin, *Joachim Lebreton, premier secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts,* Paris, 1892.

34 D. Siler, *Correspondance,* t. I, n° 1.

35 D. Siler, *Correspondance,* t. I, n° 2.

festait « de très heureuses dispositions » pour la sculpture ; avec l'accord du baron Capelle qui, le 30 novembre 1810, avait succédé à Brugière de Barante, il proposait de porter au bénéfice du dernier la pension annuelle de 600 francs accordée jadis au premier[36]. Le Conseil renvoya sa délibération à une prochaine séance ; sauf erreur de notre part, les procès-verbaux n'y font plus allusion. On possède en revanche une lettre dans laquelle Pradier, s'adressant le 31 mai 1830 à Capelle, alors ministre des Travaux publics, affirme que ce dernier, « étant préfet de Genève », lui avait fait obtenir, ainsi qu'à son frère, « une pension pour suivre à Paris l'étude des beaux-arts[37] ». Il semblerait donc, à moins que Pradier n'ait bénéficié, sous deux préfets successifs, de deux pensions différentes, que sa ville natale ait mis beaucoup de lenteur à répondre au premier appel lancé en 1809 par Joachim Lebreton.

La lettre de Lebreton à Pictet nous apporte de précieux indices pour la chronologie de Pradier. Elle révèle notamment qu'en octobre 1809 une pension de 900 francs par an – le même montant alloué à Charles-Simon en 1806 – lui fut accordée par l'Etat et que dès cette époque il a pu suivre l'enseignement de Lemot (qui n'était pas encore professeur à l'Ecole). Elle laisse persister cependant plusieurs ambiguïtés. D'abord, il n'est pas évident que Pradier eût déjà opté pour une carrière de sculpteur, son programme d'études devant inclure non seulement les leçons de Lemot mais aussi celles de Romain-Vincent Jeuffroy (1749-1826), graveur sur pierres fines, et celles du médailleur André Galle (1761-1844). Que signifie du reste la phrase : « Tâchez, mon honorable ami, que ce jeune homme ne perde pas de temps ? Qu'avant d'avoir obtenu un subside de Genève il ne pouvait commencer ce programme ? On peut supposer pourtant qu'il se trouvait déjà à Paris. Sinon, pourquoi Lebreton préciserait-il que, malgré le silence de Genève, la pension d'Etat comptait du 1er octobre ? Nous regrettons de n'avoir pu retrouver les ordonnances relatives à cette pension ; elle permettraient de savoir à partir de quel moment, exactement, et pendant combien de temps les mensualités furent versées[38].

Les biographes de Pradier ont donné différentes versions des circonstances auxquelles il devait sa pension. Selon Gaberel, ce fut grâce à l'intervention de Lemot :

> Privé de fortune, Pradier travaillait avec la plus grande assiduité et le zèle le plus soutenu ; son maître se félicitait d'avoir un élève qui comprenait assez son art pour s'y livrer tout entier. Apprenant la gêne pécunière de son favori, M. Lemot sollicita pour lui une pension du ministère de l'intérieur ; elle fut accordée aussitôt, et ce brevet est un des derniers que l'Empereur ait signés avant la catastrophe de 1814. Fier de cette distinction, Pradier devança bientôt tous les élèves plus âgés que lui[39].

Gaberel est apparemment dans l'erreur, car la lettre de Lebreton laisse supposer qu'au moment d'obtenir une pension Pradier n'était pas encore l'élève de Lemot. Cette même lettre montre bien, du reste, qu'il l'avait obtenue longtemps avant la chute de l'Empire. Raoul-Rochette, pour sa part, fait cas d'une intervention de Vivant-Denon auprès de l'empereur lui-même :

> Malheureusement, les ressources de Pradier étaient trop bornées pour lui permettre de se consacrer tout entier à l'étude. Son père, chargé d'une nombreuse famille, et contraire d'ailleurs à sa vocation, ne pouvait lui faire à Paris qu'une pension si modique que le jeune statuaire était obligé de travailler pour vivre ; et ces travaux de l'ouvrier retardaient l'éducation de l'artiste. Ce

36 Voir Edouard Chapuisat, *op. cit.*, t. II, pp. 488-489.

37 D. Siler, *Correspondance*, t. I, n° 120.

38 Les répertoires des ordonnances de paiement, conservés aux Archives nationales, sont très nombreux et nous n'avons pas pu les compulser tous. Nous y avons retrouvé cependant les mensualités versées à Charles-Simon Pradier, du 7 juin 1806 jusqu'au 24 décembre 1810 (F^{4*} 80, F^{4*} 90 et F^{4*} 160).

39 J. Gaberel, *Notice...*, p. 271.

fut dans ces circonstances que M. Lemot eut la généreuse pensée de s'adresser à l'empereur. Pradier se ressouvint qu'étant ouvrier dans une fabrique d'horlogerie, M. Denon avait vu avec intérêt quelques-unes de ses pièces gravées. L'heureuse destinée de Pradier voulut que ce souvenir ne fût pas perdu pour M. Denon lui-même qui, s'associant aux vues de Lemot, obtint de l'empereur qu'il lui fît une pension sur sa cassette particulière. Le décret portait sur la marge ces mots, écrits de la main de l'empereur : *Pour le temps de ses études*[40].

Qu'une pension ait été accordée à Pradier grâce à l'appui de Vivant-Denon – et l'on se rappellera le rôle joué par ce dernier dans la carrière d'Abraham Constantin – ne paraît pas improbable. Il est douteux cependant qu'elle lui fût payée sur la cassette impériale : on n'en trouve aucune trace dans la comptabilité de cette cassette, qui est pourtant détaillée[41] ; par ailleurs, la lettre de Lebreton à Pictet fait cas d'un « traitement ministériel ». Il faut donc suivre sur ce point le texte de Gaberel et non celui de Raoul-Rochette. Mais l'erreur de Raoul-Rochette remontait sans doute à Pradier lui-même : « Mes premières études, écrivait Pradier vers la fin de 1848 à Louis-Napoléon, ont été protégées par l'empereur votre oncle, dont je recevais une pension[42]. » Dans une autre lettre au même, relative au couronnement de l'Arc de Triomphe, il écrivait encore le 31 mai 1852 : « L'apothéose seule est digne du grand Empereur, votre illustre oncle (dont je suis fier d'avoir été un moment le protégé dans ma jeunesse)[43]. »

Quelle que fût la provenance de sa pension, tous les biographes de Pradier – et Gaberel le premier – évoquent à ce propos une anecdote qu'il racontait souvent et qui, malgré certains enjolivements, se fonde, on voudrait le croire, sur un événement réel. Gaberel la résume ainsi :

Un jour, pendant que Lemot travaillait au fronton du Louvre, l'Empereur visita les ateliers. Les jeunes gens se retirèrent respectueusement. Bonaparte voulut les voir. Lemot lui indiqua Pradier en disant : Sire, voici un des petits pensionnaires de Votre Majesté. – Ah ! dit Napoléon, voyons. – L'enfant s'approcha tremblant ; l'Empereur posa la main sur sa tête, et, après l'avoir fixé ; – Maître Lemot, soignez-moi cela ; il y a bien des choses dans ce front. On sait quel prix on attachait à ces prédictions de Bonaparte ; aussi cette circonstance mit Pradier en grand honneur auprès de ses camarades [...][44].

Les autres notices sur Pradier publiées de son vivant se bornent à citer Gaberel. Raoul-Rochette raconte la même anecdote, en la dramatisant davantage :

M. Lemot travaillait alors à son beau fronton du Louvre, et il s'y faisait aider par Pradier. Tout à coup on annonce l'empereur, qui arrivait sans être attendu, qui se place devant le magnifique bas-relief, qui l'examine dans tous ses détails, qui l'admire dans son ensemble, et qui félicite surtout l'artiste sur la promptitude avec laquelle il s'exécute. L'empereur allait se retirer, lorsque M. Lemot eut l'idée de lui demander la permission de lui présenter un de ses jeunes protégés. Pradier s'approcha tout confus, rougissant jusqu'aux yeux. L'empereur l'examine, lui prend les joues entre les mains, puis, lui touchant le front du doigt : *Travaillez avec courage*, lui dit-il, *mon enfant ; il y a là quelque chose* ; et, en se retournant vers les personnes qui l'accompagnaient, il ajouta à haute voix : *Ce jeune homme arrivera*. En sentant ainsi son front touché par la main d'un grand homme, Pradier fut ému dans tout son être. Sous

40 Raoul-Rochette, *op. cit.*, p. 55-56.

41 Ont été dépouillés à notre intention, par les services des Archives nationales, les articles O^2 1201 à 1205 ainsi que diverses parties d'AF^{IV}, Secrétairerie d'Etat Impériale.

42 Bibliothèque publique et universitaire de Genève, Département des Manuscrits, Dossier ouvert, 1974/14. Il s'agit d'un brouillon autographe non daté.

43 Lettre publiée dans l'*Intermédiaire des chercheurs et curieux*, t. XXVII (10 février 1893), col. 128-129.

44 J. Gaberel, *Notice...*, p. 271.

l'impression de cette main puissante, il crut pour la première fois à son génie; il eut foi à cet oracle de la gloire, qui lui annonçait son avenir; et il lui sembla que la parole de Napoléon était la voix d'un Dieu, qui avait proclamé sa destinée.

A partir de ce moment, les progrès de Pradier devinrent plus sensibles, et furent marqués par des succès à l'Ecole[45].

Il existe une autre version[46], visiblement inspirée par celle de Raoul-Rochette, qui situe cette rencontre non à l'atelier de Lemot mais en haut des échafaudages devant la colonnade du Louvre où Lemot, aidé par Pradier, mettait la dernière main à son bas-relief du fronton. Cette même version ajoute que deux ans plus tard, au moment où Pradier, en 1813, venait d'obtenir le Grand Prix de Rome, Napoléon, au cours d'une réception, demanda de ses nouvelles à Lemot, qui lui annonça son succès au concours. La rencontre aurait donc eu lieu en 1811. Mais cette date ne peut guère être exacte car le bas-relief de Lemot fut achevé et en place, semble-t-il, avant la fin de 1810[47].

Il est possible, en fait, que la visite de Napoléon à l'atelier de Lemot – et ce fut vraisemblablement dans son atelier et non sur les échafaudages du Louvre que la scène se déroula – eût lieu en 1809, et plus précisément le 25 novembre. Ce jour là, rapportait le *Journal de l'Empire* du 27 novembre 1809, l'empereur se rendit à l'improviste «dans les ateliers de quelques-uns des principaux artistes de Paris, tels que MM. Gérard, Chaudet, Robert Lefèvre, ainsi que dans les magasins de porcelaine des MM. Dyle, dans ceux de cristaux de S.M. l'Impératrice, de MM. Thomire, Brennais, etc.» Il est regrettable que cette énumération se termine par un *etc.* et que Lemot n'y soit pas mentionné! Mais l'absence de son nom ne l'exclut pas forcément. A cette époque, d'ailleurs, il travaillait encore à son bas-relief, et ce fut en octobre 1809, quelques semaines plus tôt, que Pradier avait obtenu une bourse. Le plus curieux, c'est que la date de cette visite aux ateliers, le 25 novembre 1809, coïncide précisément avec celle de la lettre par laquelle Lebreton annonçait (pour la seconde fois) à Pictet la pension accordée à Pradier, en invitant Genève à la compléter. Lebreton, ayant eu vent de la fameuse interview, se serait-il empressé, le jour même, de relancer les autorités genevoises en faveur du jeune artiste dont l'avenir glorieux venait d'être prédit avec tant d'éclat? Vu la concordance des dates, cette hypothèse n'est pas invraisemblable.

Concours, cabales et bagarres à l'Ecole des Beaux-Arts

De tout ce qui précède, malgré les lacunes et les problèmes de dates, un certain scénario se dégage. Les principaux événements dont il se compose peuvent être résumés comme suit: Placé très tôt chez un bijoutier-horloger qui l'emploie à graver des bagues et des boîtes de montre et qui l'encourage à développer ses dons, Pradier s'inscrit le 11 avril 1804 à l'école municipale de dessin; Vivant-Denon, de passage à Genève vers 1805, remarque son talent; en 1807 au plus tôt, mais plus probablement en 1808, il vainc les résistances de son père, hostile à sa vocation d'artiste, et rejoint son frère aîné Charles-Simon qui, installé à Paris depuis juin 1806 et doté d'une pension d'Etat, facilite ses premiers pas en

45 Raoul-Rochette, *op. cit.*, p. 56-57.

46 Transcription manuscrite dans les archives de la famille Pradier; nous n'avons pas pu en identifier la source.

47 En 1810 Lemot exposait au Salon un «dessin du bas-relief qui décore le tympan du grand fronton du Louvre» *(Explication des ouvrages... exposés au Musée Napoléon, le 5 novembre 1810,* Paris, Dubray). François-Frédéric Lemot (Lyon 1772-Paris 1827), membre de l'Académie des Beaux-Arts (3 juin 1809) et professeur à l'Ecole (8 septembre 1810). Pradier lui succéda à l'Académie ainsi qu'à l'Ecole en 1827.

le présentant à des personnalités influentes, telles Gérard et Lebreton ; il projette d'abord de se consacrer à la gravure en médailles et fréquente peut-être les ateliers de Gérard et de Meynier ; en mars 1808 et en avril 1809 on le retrouve – à moins qu'il ne s'agisse de Charles-Simon ou de son deuxième frère David – parmi les élèves peintres à l'Ecole des Beaux-Arts ; à l'automne de 1809, sur la recommandation du sculpteur Lemot, secondé par Vivant-Denon, il obtient sur les fonds de l'Intérieur une pension annuelle de 900 francs à laquelle sa ville natale ajoutera plus tard un supplément ; il suit dès lors l'enseignement de Lemot (qui n'est pourtant pas encore en poste à l'Ecole) et reçoit en même temps des leçons du graveur Jeuffroy et du médailleur Galle ; une rencontre fortuite avec Napoléon à l'atelier de Lemot (le 25 novembre 1809 ?) lui fait croire à son génie et stimule son ambition. Voilà l'essentiel de ce que nous savons sur ses premières années d'apprentissage jusqu'en 1810.

A partir de 1811 la présence de Pradier à l'Ecole des Beaux-Arts, comme sculpteur et comme élève de Lemot, ne fait pas de doute et l'on peut suivre ses progrès dans les procès-verbaux des concours. Rappelons que les ateliers de l'ancienne Académie, chassés du Louvre en 1807, s'étaient installés, avec l'Institut, dans les bâtiments du collège des Quatre-Nations, quai Conti, qui abritent encore l'Institut. Le transfert de l'Ecole au couvent des Petits-Augustins, aménagé par l'architecte Debret, n'aura lieu que vers 1830. C'est donc aux Quatre-Nations que Pradier a fait ses études. L'Ecole comportait deux sections, une pour la peinture et la sculpture, l'autre pour l'architecture. En 1811, selon l'*Almanach impérial*, les professeurs étaient les suivants : pour la sculpture, Gois (président de la première section), Dejoux, Houdon, Lecomte, Lemot, Roland et Stouf ; pour la peinture, Gérard, Lagrenée, Ménageot, Regnault et Vincent ; pour l'architecture, Dufourny. A l'exception de Gois, Lagrenée et Stouf, tous étaient membres de l'Institut. D'autres professeurs enseignaient l'anatomie (le médecin Jean-Joseph Suë), la perspective (le peintre Pierre-Charles Dandrillon), les mathématiques (Mauduit) et la stéréotomie (l'architecte Jean-Baptiste Rondelet). Jean-François-Léonor Mérimée (le père de Prosper) était secrétaire perpétuel.

L'accès à l'Ecole n'était pas très difficile : la réussite dans un atelier connu permettait de s'y inscrire, ou bien la recommandation d'un patron sérieux. Les élèves pouvaient peindre ou sculpter d'après le modèle pendant deux heures par jour. L'obligation de « concourir aux places » formait la contrainte essentielle : concours de figures dessinées, de figures modelées d'après l'antique et d'après le modèle vivant, de têtes d'expression, de composition historique, etc. Le concours suprême, celui du Prix de Rome, n'était pourtant pas limité aux seuls élèves de l'Ecole ; tout Français âgé de plus de quinze ans et de moins de trente pouvait, en principe, s'y présenter. Et quoique ce concours s'organisât dans le cadre de l'Ecole, les lauréats étaient désignés par les membres réunis de l'Académie des Beaux-Arts.

Les candidats aux Prix de Rome devaient passer d'abord par deux « essais » préliminaires, dont le premier avait lieu vers la mi-mars et le second une douzaine de jours plus tard. Les thèmes des deux essais étaient communs pour les peintres et les sculpteurs, qui disposaient d'une journée pour composer leur esquisse. Seize sculpteurs, désignés à l'issue du premier essai, participaient au second, et à l'issue de celui-ci huit d'entre eux entraient « en loges » pour exécuter, dans un délai de deux mois, une œuvre originale sur un thème imposé. Aux jugements définitifs, qui avaient lieu à des moments différents pour les différentes disciplines, deux, parfois trois prix étaient décernés pour la peinture, la sculpture, l'architecture, la gravure et la composition musicale. Les lauréats des « Premiers Grand Prix » devenaient pensionnaires de l'Académie de France à Rome et s'installaient pour cinq années à la Villa Médicis.

En 1811 Pradier n'a pas pu ou n'a pas voulu concourir pour le Grand Prix. On le voit participer cependant au moins quatre fois aux concours ordinaires[48]. Ainsi, le 23 mars il est reçu huitième sur seize sculpteurs au concours pour les places du semestre d'été ; le 30 septembre il est septième sur vingt-deux pour le semestre d'hiver. La même année il obtient la deuxième médaille au concours d'émulation du premier trimestre, jugé le 23 avril, et la première médaille au concours du deuxième trimestre, jugé le 1er juillet. Les thèmes des ouvrages exécutés à l'occasion de ces concours ne sont pas consignés dans les procès-verbaux. Parmi les autres concurrents, signalons en particulier le médailleur suisse Henri-François Brandt (La Chaux-de-Fonds 1789 – Berlin 1845), qui allait remporter le Grand Prix de gravure en 1813 et qui serait un des co-pensionnaires de Pradier à la Villa Médicis.

En 1811, le Grand Prix de sculpture fut décerné à David d'Angers. Pradier, sans avoir participé au concours, aurait néanmoins exécuté un dessin, conservé au Musée de Lille, sur le thème imposé : *La mort d'Epaminondas à Mantinée.* Ce dessin, s'il est bien de lui, serait la première œuvre du sculpteur qui nous soit parvenue.

En mars 1812, comme en 1809, Pradier sollicite de sa ville natale, toujours avec l'appui de Joachim Lebreton, une pension pour continuer ses études. A la même époque il s'engage enfin dans la course au Grand Prix. C'est Lemot qui, le 16 mars, annonce aux candidats le thème du premier essai : « Chrysès, grand prêtre d'Apollon, vient demander sa fille aux Grecs » (*Iliade*, chant Ier)[49]. Trente-trois peintres et dix-sept sculpteurs y participent. Pradier est reçu cinquième parmi les sculpteurs, après Rude, Van Geel, Caillouette et Petitot. Le 28 mars, à l'issue du second essai, il supplante Petitot pour avancer au quatrième rang. Et le 24 juin (après avoir assisté le 11, avec Joachim Lebreton et Abraham Constantin, au mariage de son frère Charles-Simon), il entre en loges avec sept autres finalistes pour exécuter une figure en ronde bosse dont le thème imposé était : « Le berger Aristée, fils d'Apollon, déplore la perte de ses abeilles que la contagion et la faim avaient fait périr. » Réunis le 26 septembre suivant, les vingt et un membres du jury donnent leurs suffrages à Rude, élève de Cartellier ; ils attribuent le deuxième prix à Roman, autre élève de Cartellier. Et Pradier ? La séance est sur le point d'être levée lorsque plusieurs membres « font l'observation que parmi les figures qui n'ont pas été désignées pour les grands prix il en est qui méritent un encouragement particulier ». Cette proposition ayant été adoptée à l'unanimité, on accorde alors une « médaille d'or d'encouragement » à... Toussaint Massa, élève de Roland et de David. Mais Pradier ne sera pas oublié : « On propose encore de décerner une autre médaille semblable. L'assemblée adopte cette proposition et la médaille est adjugée à M. Pradier (James), natif de Genève, Département du Léman, élève de M. Le Mot. » Et signent Joachim Lebreton, Van Spaendonck (président), Ménageot (vice-président), Lemot, Roland, Lecomte, Dejoux, Jeuffroy et Mérimée.

Une légende à propos de ce concours, due probablement à Pradier lui-même, s'est propagée jusqu'à nos jours. Elle a été rapportée pour la première fois, semble-t-il, par Gaberel, en 1838. Après avoir raconté la visite de Napoléon à l'atelier de Lemot, laquelle, selon lui, aurait eu lieu peu de temps avant le concours, Gaberel ajoute ceci :

On sait quel prix on attachait à ces prédictions de Bonaparte ; aussi cette circonstance mit Pradier en grand honneur auprès de ses camarades, et, quand vint le moment des concours, ses amis lui donnèrent d'avance le grand prix. – Cette attente fut trompée. Le sujet proposé était Aristée pleurant la perte de ses abeilles. La

48 Paris, Archives nationales, AJ52 5, Registre des délibérations des professeurs à l'Ecole des Beaux-Arts.

49 *Ibid.*

grandeur de la figure était limitée, et les essais qui dépasseraient la ligne prescrite devaient être mis hors de concours. Pradier ne se soumit pas à cette condition ; il manqua le prix ; mais on lui donna une médaille d'or et on l'exempta de la conscription. L'année suivante (1815) *(sic)* il eut le prix, et il partit pour l'Italie[50].

En 1844, dans la *Gazette universelle des Beaux-Arts,* les frères Durieux allaient s'inspirer de ce texte pour imaginer l'existence de toute une cabale concertée contre Pradier. Des « médiocrités rivales », des « amours-propres froissés », se seraient plu, avant même d'avoir vu son ouvrage, à « répéter partout d'un air malicieusement goguenard que le protégé de Napoléon aurait le grand prix, cherchant à faire entendre qu'il le devrait plus à la faveur qu'à un mérite réel ». Mais à l'exposition des œuvres du concours, rapportent-ils, Pradier devait néanmoins remporter « les suffrages des gens impartiaux et désintéressés », y compris ceux de l'Académie, et s'il manqua le Prix de Rome, ce fut uniquement parce que les dimensions de sa figure avaient dépassé les limites imposées.

Cette œuvre de Pradier n'ayant pas été conservée, on ne peut point juger aujourd'hui de ses mérites artistiques. Mais il est certain qu'elle ne fut pas mise « hors de concours ». On en trouve la confirmation dans le procès-verbal du jugement[57]. Celui-ci signale effectivement que « l'article du Règlement qui fixe la hauteur des figures n'a pas été suivi par un des concurrents ». Il ajoute cependant ceci : « La classe considérant que l'article du Règlement n'est pas assez clairement expliqué en ce que le mot *hauteur* y est employé pour celui de *proportion* arrête qu'il n'y a pas lieu pour cette fois à prononcer l'exclusion. Elle s'occupera de changer la rédaction de cet article de manière qu'il ne puisse recevoir diverses interprétations. » Encore un mythe qui s'effondre sous l'éclairage d'un document original...

Quoi qu'il en soit, les résultats du concours de 1812 ne furent peut-être pas étrangers à certain incident auquel Pradier, avec plusieurs de ses condisciples, s'est trouvé mêlé moins d'un mois plus tard et dont les répercussions peuvent être suivies dans les procès-verbaux des assemblées de l'Ecole. Cet incident provoqua, le 24 octobre 1812, une assemblée générale extraordinaire des professeurs. Sans en expliquer les causes, le procès-verbal fait cas de « désordres auxquels les élèves de l'Ecole de peinture et sculpture » s'étaient livrés quelques jours auparavant « au sortir de l'Ecole du Nud »[52]. Il donne ensuite les noms des principaux coupables et les sanctions prononcées contre eux :

Après avoir entendu les rapports faits par le Professeur et le concierge d'où il résulte que les nommés Pradier sculpteur, Seur [= Bernard-Gabriel Seurre, dit Seurre aîné] sculpteur ont été surpris participant aux désordres qui ont eu lieu dans l'enceinte de l'Ecole, que les nommés Larcher et Eugène Dubois ont été également surpris se battant dans l'antichambre de la salle d'étude, l'assemblée arrête que les deux premiers seront bannis pour un an et les deux autres pour six mois. Le bannissement de six mois est également prononcé à l'égard de l'élève Schey sculpteur qui est noté comme provoquant le désordre pendant le temps de l'étude.

Cette même assemblée arrêta également qu'à l'avenir les concierges de l'Ecole rendraient compte à chaque assemblée de la conduite des élèves ; elle chargea une commission (Vincent, Regnault, Lemot et Vaudoyer) « d'examiner les Règlements et de proposer des mesures pour assurer la tranquillité tant à l'intérieur que dans l'enceinte du Palais ».

Voici donc notre sculpteur « banni » de l'Ecole pour un an ! On aimerait savoir les causes et la nature des « désordres » qui avaient pu lui valoir une punition si

50 J. Gaberel, *Notice...*, pp. 271-272.

51 Paris, Archives nationales, AJ^{52} 5.

52 *Ibid.*

sévère – punition qui, en dépit de la « bénédiction » impériale dont il aurait été l'objet – risquait fort de compromettre sa carrière. Une nouvelle assemblée, celle-là « ordinaire », eut lieu le 27 novembre ; on y fit lecture d'une supplique dans laquelle les malheureux proscrits priaient leurs professeurs de « modérer leur punition ». Seul commentaire, dans le procès-verbal : « L'assemblée passe à l'ordre du jour. » Il fut alors question d'un nouvel incident qui venait de se produire le 10 novembre :

M. LeComte donne communication d'une lettre de M. le Préfet de Police par laquelle ce magistrat l'informe qu'une trentaine d'élèves se sont portés chez M. Lesguillon statuaire et ont commis tant de désordres que les habitants des maisons voisines ont crié à la Garde. Il exprime le désir que les Professeurs prennent des mesures pour que de pareilles scènes ne se renouvellent plus, et demande en attendant qu'on lui donne l'adresse des nommés Debeuf [= Desbœufs] et Parfait sculpteurs, Legris, Gelé et le Comte *(sic)* graveurs et Isabey, élève de M. Guérin.

L'assemblée arrête que les six élèves seront exclus des écoles pendant trois mois, à commencer du 30 novembre, et que le Secrétaire informera M. le Préfet de Police de cette mesure.

La même exclusion est prononcée contre le nommé Bras [= Bra] élève sculpteur qui a été surpris causant du désordre dans l'enceinte de l'école[53].

On afficha l'arrêté dans l'Ecole et les élèves furent prévenus qu'à l'avenir tout délit pourrait provoquer « auprès du Magistrat de Police une punition plus sévère ». Le 1er décembre suivant, un appel à l'indulgence émanant du préfet de police lui-même n'ébranla aucunement la volonté des professeurs, qui s'obstinèrent à « ne rien changer à la décision ». Seul Desbœufs réussit – deux mois plus tard – à prouver son innocence et à se faire exonérer[54].

Pradier avait-il pris part à ce deuxième incident ? Les procès-verbaux ne le nomment pas. Cependant la commission chargée d'enquêter sur le premier présenta son rapport le 9 janvier 1813 et proposa diverses modifications aux règlements ; elle recommanda notamment que l'accès à tous les concours soit interdit à tout élève exclu de l'Ecole. Certains professeurs ayant objecté que l'interdiction ne pouvait s'étendre aux concours du Prix de Rome, on interrogea sur ce point le ministre de l'Intérieur. Celui-ci se prononça en faveur d'une interdiction globale, en laissant pourtant à la discrétion des professeurs le droit de la lever[55]. L'assemblée du 26 mars vota de nouveaux règlements très sévères pour le maintien de l'ordre à l'Ecole.

Il semble pourtant, sans que les procès-verbaux en précisent les raisons, que les exclusions prononcées contre Pradier et ses condisciples aient été abrogées. L'admission aux grands concours, en tout cas, ne leur fut pas refusée. Ainsi, au jugement du premier essai le 16 mars 1813, Pradier, Seurre et Schey figurent parmi les seize sculpteurs admis à la deuxième épreuve[56]. Il faut croire d'ailleurs que l'Académie ne manquait pas d'humour puisque le thème imposé à l'épreuve initiale était... « le bannissement de Coriolan ».

En 1813, donc, pour la seconde fois, Pradier tentait sa chance au concours du Grand Prix. Reçu quatrième le 16 mars à l'issue du premier essai, après Van Geel, Caillouette et Petitot, il avança le 27 mars, à l'issue du second, au deuxième rang, après Van Geel et devant Roman, Caillouette, Massa, Petitot, Flatters et Jacquot. Le 22 juin, avec six autres finalistes – l'un des huit, non identifié, ayant désisté –, il entrait en loges. Le thème imposé, « Philoctète dans l'île de Lemnos », devait être traité en bas-relief.

53 *Ibid.*

54 *Ibid.*, assemblée du 6 février 1813.

55 *Ibid.*, lettre du ministre transcrite au procès-verbal du 16 février 1813.

56 *Ibid.* Comme Pradier, Schey était alors élève de Lemot ; Seurre était élève de Cartellier.

La longue lutte qui suivit ne se passa pas sans drames. Les concierges surveillants se trouvèrent, fin août, dans la nécessité de signaler « quelques désordres » auxquels s'étaient livrés « plusieurs élèves travaillant dans les loges au concours pour les grands prix de sculpture ». Il fut décidé que le secrétaire perpétuel (Mérimée) irait prévenir ces élèves « du mécontentement que leur conduite [avait] excité et de l'intention où l'on [était] de faire exclure du concours tous ceux qui s'[écarteraient] de l'ordre dorénavant ». On se demande de quels « désordres » il pouvait s'agir cette fois, les concurrents n'ayant ni le droit de communiquer entre eux ni celui de recevoir des visiteurs dans leur loge... Quoi qu'il en soit, tous les finalistes n'allèrent pas jusqu'au bout de l'épreuve : l'un d'entre eux, on ne sait pourquoi, brisa son ouvrage.

Le 25 septembre un contingent de ving-cinq membres de la Classe des beaux-arts – dont Lebreton, Vivant-Denon, Lemot et Jeuffroy – se rendit à la salle où étaient exposés les morceaux du concours. Il y avait aussi Houdon et Louis David, les architectes Percier, Fontaine, Dufourny et Peyre, le compositeur Gossec, ainsi que la plupart des autres membres de la Classe (il ne manque que six signatures sur le procès-verbal du jugement). Pradier remporta le Premier Grand Prix. Deux deuxièmes prix furent décernés *ex æquo* à J.-J. Flatters, élève de Houdon, et à Louis Petitot, élève de Cartellier (Petitot allait remporter le premier prix en 1814). Dans les autres disciplines, jugés à d'autres moments, les Grands Prix allèrent à Henri-Joseph Forestier (peinture), à Augustin Caristie (architecture), à Auguste Panseron (musique) et à Henri-François Brandt (gravure en médailles et en pierres fines). Le peintre François-Edouard Picot reçut un premier prix d'honneur et une gratification de 3.000 francs.

Au début du mois de novembre Pradier expédiait à Genève son bas-relief du concours[57]. Il recevait, vers le même moment, comme chaque lauréat, une indemnité de 600 francs pour les frais du voyage à Rome. Son départ pour l'Italie a pu avoir lieu dès le mois de novembre, et en tout cas bien avant la fin de l'année. Fit-il le trajet, comme c'était la coutume, avec les autres lauréats ? On l'ignore. Certes il n'a pas manqué de faire escale à Genève. Mais, pressé de gagner la Ville Eternelle, il n'a pas dû s'y attarder longtemps. Aussi n'assista-t-il probablement pas, dans les derniers jours de décembre, à l'exode de l'occupant français et à la restauration de la République de Genève. Il devait à cette occupation, qui avait commencé en 1798, d'avoir pu concourir pour le Prix de Rome. En effet, comme citoyen de l'Empire il n'avait pas eu besoin, comme on l'a souvent écrit par erreur, d'acquérir la nationalité française. Le problème aurait pu se poser, cependant, si le Département du Léman eût cessé d'exister quelques mois plus tôt...

Travaux et vicissitudes à la Villa Médicis

Plusieurs auteurs, dont Georges Bell[58], rapportent qu'avant d'arriver à Rome Pradier visita Milan et Florence et ne quitta Florence qu'après avoir dessiné « l'œuvre entière » de Lucca della Robbia. Bell aurait revu ces dessins peu avant la mort du sculpteur, à son atelier de l'Institut ; c'était ceux, affirme-t-il, auxquels Pradier tenait le plus. Malheureusement aucun de ces dessins n'est localisé et l'on ignore ce qu'ils sont devenus.

Au moment où Pradier s'installait à la Villa Médicis – il figure sur le registre des arrivées à la date du 13 janvier 1814 – l'Académie de France était dirigée depuis 1807 par le peintre Guillaume Guillon-Lethière (1760-1832). Un autre peintre, Charles Thévenin (1764-1838), lui succè-

57 Catalogue n° 1.

58 Georges Bell, *Pradier*, Paris, 1852, p. 15 (essai paru dans le *Mercure de France* du 12 juin 1852).

derait en 1816 et resterait en place jusqu'en 1822. Les six nouveaux pensionnaires (Picot était du nombre) trouvèrent déjà installés à la Villa les sculpteurs Cortot, Auguste et David d'Angers, les peintres Drolling et Pallière, les architectes Gauthier et Suys et les compositeurs Chelard et Herold. Ils étaient donc quinze au complet. Avant la fin du séjour de Pradier ils seraient rejoints ou remplacés, selon leur ancienneté, par Petitot fils, Ramey fils et Roman, sculpteurs; Vinchon, Alaux, Thomas, Cogniet et Michallon, peintres; Landon, Destouches, Dedreux, Van Cléemputte et Garnaud, architectes; Forster, Desbœufs, Bourgeois, Coiny et Brun, graveurs; Roll et Benoist, compositeurs. Mais tous les Grand Prix ne passaient pas cinq ans à Rome. Les compositeurs s'installaient parfois à Naples ou à Milan pendant une partie de leur séjour en Italie. Rude, lauréat du prix de sculpture en 1812, resta en France.

Nous sommes peu renseignés sur les rapports qui ont existé entre Pradier et ses co-pensionnaires. Il semble avoir été lié surtout avec l'architecte Antoine-Martin Garnaud (1796-1861), qui fera son tombeau au Père-Lachaise, et avec le compositeur Pierre-Gaspard Roll (1787-1852[?]). Plus tard dans sa carrière on le trouvera en relations amicales avec le compositeur Panseron ainsi qu'avec Cortot, Picot et Gauthier. Ses rapports avec David d'Angers (qui lui écrira plusieurs fois de Milan en 1816) semblent avoir été assez cordiaux, mais ils se sont refroidis par la suite. Le peintre Léon Cogniet, arrivé à la Villa Médicis en 1818, exécuta la même année son portrait à l'huile[59]. En dehors de l'Académie Pradier a dû nouer d'autres relations avec les artistes qui travaillaient à Rome. Antoine Etex, un des seuls auteurs à avoir écrit sur son séjour en Italie, affirme que son amour pour la statuaire grecque devait beaucoup à la présence à Rome de Jules-Robert Auguste, lauréat du prix de sculpture en 1810, et à celle de Géricault, son ancien condisciple à l'Ecole[60]. Il est probable, quoique les preuves à ce sujet nous manquent, qu'il visita parfois l'atelier de Canova[61] et celui de Thorvaldsen. Il est encore plus probable qu'il se lia dès cette époque avec Ingres, qui se trouvait à Rome depuis 1806.

Nous sommes également mal documentés sur les voyages ou excursions effectués par Pradier au cours de son séjour. En fait, il ne semble guère avoir quitté Rome. Il toucha chaque mois à l'Académie son « traitement » de 75 francs, et chaque mois pendant cinq ans, sans exception, sa signature paraît sur le registre des comptes[62]. Parfois, mais très rarement, une autre main semble avoir signé pour lui. Comme tous les pensionnaires il logeait à la Villa Médicis. Son nom figure de temps en temps dans la comptabilité de l'Académie pour diverses réparations effectuées à sa chambre. On apprend ainsi qu'en 1815 il occupait la chambre n° 5 et qu'il avait pour voisins Desbœufs au n° 3 et Petitot au n° 4[63]. A propos des logements, notons que Charles Thévenin, au début de son directorat en 1816, les trouva « commodes, très bien tenus et pourvus des meubles nécessaires ». Ceux-ci, achetés d'occasion, par mesure d'économie, au début du siècle, pouvaient « encore faire le service durant plusieurs années, moyennant quelques réparations »[64]...

Comment Pradier a-t-il rempli son temps à la Villa Médicis et quelles œuvres y a-t-il exécutées? Sur ses activités quotidiennes nous ne savons pas grand-chose. Etex rapporte qu'il dessinait beaucoup – « des petits dessins à la mine de plomb ». C'était tantôt, ajoute Etex,

59 Cette œuvre est toujours à la Villa Médicis.

60 Antoine Etex, *J. Pradier. Etude sur sa vie et ses ouvrages,* Paris, 1859, pp. 12-13.

61 « Les pensionnaires étaient reçus chez Canova qui lui-même se rendait volontiers à l'Académie pour leur donner des conseils » (Henri Lapauze, *Histoire de l'Académie de France à Rome,* Paris, 1924, t. II, p. 106).

62 Archives de la Villa Médicis, comptes Guillon-Lethière 1814-1816 et comptes Thévenin 1816-1818.

63 Archives de la Villa Médicis, comptes Guillon-Lethière 1815-1816, carton 22.

64 Archives de la Villa Médicis, minute d'une lettre de Thévenin au ministre de l'Intérieur, 29 mai 1816.

« des fragments de statues, des parties de bas-relief, des morceaux de marbre [...] rendus avec un soin et une patience extraordinaires » ; tantôt « des perspectives prises dans les jardins de l'académie »[65]. Gustave Planche déplore qu'à son arrivée en Italie Pradier abandonnât la lecture pour se livrer tout entier à l'imitation : « A peine si, vers la fin de la journée, il feuilletait encore d'une main distraite les pages qui l'avaient enivré pendant les premières années de sa jeunesse. Il copiait avidement, et souvent avec un rare bonheur, tout ce qu'il voyait ; mais sa prédilection l'entraînait plutôt vers les œuvres sorties de la main de l'homme que vers les œuvres créées par la main de Dieu. » Dès lors, conclut Planche, il mettait « la partie plastique de son art bien au-dessus de la partie intellectuelle »[66]. Georges Bell croit par contre que l'époque de son séjour à Rome fut celle où ses œuvres furent le plus rares : « Il envoie en France à peine une tête d'Orphée et quelques modèles en plâtre, que plus tard, suivant l'inspiration du moment, il taillera dans le marbre ou gardera à l'état d'ébauches. »[67]

En fait, Pradier ne semble avoir envoyé aucune œuvre en France avant 1819. Mais il exécuta à Rome au moins trois grandes œuvres originales ainsi que la copie d'une œuvre antique. L'histoire de ces travaux peut être partiellement reconstituée grâce aux rapports des directeurs de l'Académie.

La première sculpture importante achevée par Pradier à Rome représentait *Orphée pleurant Eurydice.* Il s'agissait non d'une simple « tête » mais d'une statue en terre cuite, grandeur nature, qui figura en 1815 à l'exposition annuelle des pensionnaires. A cette même exposition on pouvait voir une statue de *Narcisse* par Cortot, un bas-relief de *Thétis* par David d'Angers et un autre bas-relief par Petitot (désigné simplement comme « une figure de jeune homme »). Les peintres Drolling, Pallière et Forestier, les architectes Gauthier, Huyot et Caristie, les graveurs Brandt et Desbœufs, les compositeurs Panseron et Roll y exposaient aussi leurs travaux. Tous ces ouvrages furent envoyés à Paris – *excepté* les sculptures[68]. Pradier profita de cette situation pour proposer sa statue à la Société des Arts de Genève qui, faute d'argent, ne put l'acquérir[69]. Au début de 1816 il revint à la charge par l'intermédiaire de deux Genevois qui voyageaient en Italie. Ceux-ci, de retour à Genève, informèrent la Société qu'ils avaient vu le modèle à Rome, que « les artistes romains et français avaient applaudi à son exécution » et que Pradier jouissait d'« une très bonne réputation »[70]. Mais, encore une fois, l'offre fut poliment refusée. On ignore si Pradier trouva un autre acquéreur. La localisation actuelle de cette œuvre est inconnue.

En 1816 Pradier travaillait à une deuxième statue que le directeur de l'Académie, Thévenin, dans un rapport daté du 22 juillet, signalait comme « une figure de femme, ronde-bosse, dont le mouvement est très gracieux ». Il s'agissait de la *Bacchante* couchée[71]. L'année suivante, dans un autre rapport daté du 1er juillet, Thévenin annonçait : « M. Pradier a fourni pour 1816 une figure de ronde-bosse, grandeur de nature, représentant une *Bacchante.*» Il ajouta : « Le plâtre ne sera point envoyé à Paris parce qu'il se propose de l'exécuter en marbre, et en ce moment on dégrossit le bloc destiné pour sa copie, qui sera un *Ganymède*, très jolie statue du musée du Vatican. »[72]

65 Antoine Etex, *op. cit.*, p. 14.

66 Gustave Planche, *Pradier,* dans : *Revue des deux Mondes,* 15 juillet 1852.

67 Georges Bell, *op. cit.*, pp. 17-18.

68 Archives de la Villa Médicis, correspondance Guillon-Lethière 1807-1816, f° 423 : « Etat des ouvrages des pensionnaires de l'Académie de France à Rome formant l'Exposition de l'année 1815 et qui doivent être, hors la sculpture, envoyés à Paris, pour y être soumis à la classe des Beaux-Arts, de l'Institut. »

69 Archives de la Société des Arts de Genève, copies des procès-verbaux, IV, 1799-1817, séance du 29 décembre 1815. D. Siler, *Correspondance,* t. I, n° 6 D.

70 *Ibid.*, séance du 26 avril 1816. D. Siler, *Correspondance,* t. I, n° 7 D.

71 Archives de la Villa Médicis, correspondance Thévenin 1816-1823 (Paris), f° 51. Sur cette œuvre, voir catalogue n° 2.

72 *Ibid.*, f° 72 r°.

Tous les pensionnaires sculpteurs étaient sous l'obligation d'exécuter une copie « d'après l'antique » au cours de leur séjour à Rome. Pradier travailla à son *Ganymède* en 1817 et en 1818. Tout au long de l'année 1817, des acomptes de 55 à 150 francs par mois lui furent versés pour « sa copie en marbre »[73]. Cette statue serait expédiée à Paris en 1819, avec ses autres œuvres romaines ; on ne sait où elle fut placée (au Palais de Saint-Cloud ?) ni ce qu'elle est devenue. Un dessin de Pradier, exécuté soit d'après le *Ganymède* du Vatican, soit d'après sa copie, est conservé au Musée d'Art et d'Histoire de Genève. Signalons à ce propos qu'en 1817 Pradier aurait aussi exécuté la copie d'un buste antique d'Homère : sur un « portrait de famille » signé et daté de 1817 (Musée Bonnat, Bayonne), il s'est représenté en train de travailler à ce buste, devant sa mère et l'un de ses frères.

Pendant les deux dernières années de son séjour à Rome, Pradier dut combattre une série de maladies qui semble avoir fort entravé son travail. Thévenin, le 1er juillet 1817, rapporte : « La santé de ce jeune homme a reçu [?] plusieurs atteintes qui ont nui à ses travaux. Sa poitrine est délicate et une hydrocèle pour laquelle il a été très bien soigné laisse encore des inquiétudes au malade et aux médecins, qui en craignent le retour. »[74] La comptabilité de l'Académie signale qu'en 1817 sa condition nécessita dix-huit jours de garde-malade en mai et quatorze jours en septembre[75]. Mais Pradier n'était pas le seul pensionnaire à se trouver mal en point. Petitot avait passé sa première année dans un état presque constant de maladie ; le graveur Benjamin Bourgeois, soigné en même temps que Pradier, mourut à la Villa Médicis en août 1818.

Malgré tous ces ennuis, Pradier s'acharna à continuer l'exécution en marbre de sa *Bacchante*, si bien qu'à la fin de 1817 l'œuvre était presque achevée. Il en annonça la nouvelle à un ami, agent de change à Paris, qui lui prêta cent piastres pour l'achat d'un bloc de marbre destiné à une autre figure dont il achevait alors le modèle, « un *fils de Niobé* qui vient de recevoir la flèche mortelle d'Apollon, cherchant à l'arracher ». Cette œuvre, soulignait-il, pouvait lui faire « plus d'honneur que l'autre » et tous ses camarades lui conseillaient de l'exécuter en marbre afin de concourir au grand prix du Salon[76]. L'année suivante, le 24 juin, Thévenin écrivit à Quatremère de Quincy (successeur, en 1816, de Lebreton à l'Académie des Beaux-Arts) que la *Bacchante* de Pradier et une statue par Petitot d'*Ulysse lançant un disque* (également commencée en 1816) avançaient et que ces deux sculpteurs se préparaient, ainsi que Ramey fils, à tailler dans le marbre leurs modèles de 1817 : Pradier son *Fils de Niobé*, Petitot un *Jeune chasseur blessé* et Ramey une figure de l'*Innocence*. Ce qui faisait en tout, résume Thévenin, cinq marbres, « indépendamment de la copie de M. Pradier, un *Ganymède* du Musée Chiaramonti, et celle de M. Petitot, une *Flore* du Musée Clémentino »[77].

Avec trois statues en marbre sur le chantier et l'expiration de son pensionnat à six mois de distance, Pradier songea que le temps allait lui manquer. Le 18 juillet 1818 Thévenin manda au ministre de l'Intérieur : « M. Pradier, sculpteur, prolongera de quelques mois, à ses frais, son séjour à Rome pour y terminer des ouvrages en marbre. »[78] Mais, à court d'argent, Pradier tenta ensuite d'obtenir de l'Intérieur quatre mois supplémentaires de pension. Thévenin, appuyant sa demande, écrivit le 24 octobre au ministre : « Je puis attester que la faiblesse de sa santé et plusieurs maladies que cet artiste a éprouvées sont les seules causes qui ont retardé l'achèvement de deux figures en marbre qu'il a entreprises [la *Bacchante* et le *Fils de Niobé*]. C'est à ses

73 Archives de la Villa Médicis, comptes Thévenin 1816-1817, carton 25.

74 Archives de la Villa Médicis, correspondance Thévenin 1816-1823 (Paris), f° 72. Voir D. Siler, *Correspondance*, t. I, n° 9.

75 Archives de la Villa Médicis, comptes Thévenin 1817-1818, carton 26.

76 D. Siler, *Correspondance*, t. I, n° 10. Voir catalogue n° 4.

77 Archives de la Villa Médicis, correspondance Thévenin 1816-1823 (Paris, f° 104.

78 *Ibid.*, f° 105.

frais que ces deux ouvrages dispendieux ont été faits et pour cela il a épuisé tous ses moyens. Il serait bien fâcheux pour lui d'être forcé d'abandonner des travaux qui méritent l'encouragement du gouvernement et qui doivent faire honneur à l'artiste.»[79] Malgré cette plaidoirie, la réponse du ministre, datée du 10 novembre, fut négative.

Mais avant que cette décourageante nouvelle ne parvînt à Rome (à moins que le courrier ne fût exceptionnellement rapide), un geste irréfléchi allait valoir au sculpteur, comme en 1812 à l'Ecole des Beaux-Arts, un nouveau «bannissement». Nous en avons connaissance par deux lettres de Thévenin adressées à Pradier. La première est datée du 16 novembre: «Hier soir vers 11 heures et demi, lisons-nous, [sur] la voiture reconduisant les personnes qui sortaient de chez moi, il a été tiré de votre fenêtre un coup de fusil qui a effrayé ma compagnie [...]. Je ne souffrirai pas qu'on soit exposé au danger d'être tué ou estropié en sortant de l'Académie. [...]. J'exige que vous me fassiez connaître celui qui a pu se permettre une chose semblable et qui pourrait se la permettre encore. [...] S'il se pouvait que ce fût un pensionnaire, il cesserait de l'être du moment même [...].»[80]

Pradier passa tout de suite aux aveux, mais en alléguant des circonstances atténuantes. Peine perdue, Thévenin ne voulut rien entendre. «J'ai bien prévu vos dénégations, lui répondit-il le 17, et de votre côté vous avez bien dû penser qu'elles ne pouvaient être prises pour des raisons valables. [...] Il n'est pas sûr de vivre sous même toit avec un homme qui, dans sa colère, à la moindre contrariété qu'il éprouve, saute d'abord sur son fusil et s'en sert. Il a besoin d'une leçon utile. Je dois donc vous dire qu'il y a là insulte, mépris des personnes, des choses et de tout espèce de convenance; [...] qu'on ne doit pas pouvoir dire dans Rome que les pensionnaires de l'Académie tirent impunément de leurs fenêtres au milieu de la nuit des coups de fusil sur la voie publique. [...]»[81] Et Thévenin termina en l'invitant à se pourvoir sans délai, dans la journée même, d'un logement hors de l'Académie.

C'est ainsi que Pradier arriva au terme de son long apprentissage. Il ne lui restait plus que six semaines à passer à la Villa Médicis; son expulsion était donc sans conséquence. Thévenin lui versa la dernière mensualité de sa pension ainsi que, le 3 décembre, l'indemnité réglementaire de 600 francs pour son retour en France. Sans doute partit-il peu après cette date. On le retrouve en mars à Genève où il achèvera, avant de continuer son chemin, les modèles de deux bustes *(Rousseau* et *Charles Bonnet)* destinés au Jardin Botanique de la ville[82]. Arrivé enfin à Paris, il installera son quartier général dans l'ancien Palais abbatial, derrière l'église de Saint-Germain-des-Prés, où il habitera jusqu'en 1830 et où il maintiendra son principal atelier pendant la majeure partie de sa carrière. Le 23 juin seront expédiés de Rome sa copie en marbre du *Ganymède*, sa *Bacchante* couchée, également achevée en marbre, son *Fils de Niobé*, ébauché en marbre, et le modèle en plâtre de ce dernier ouvrage[83]. La *Bacchante*, rebaptisée *Une Nymphe*, allait lui valoir une médaille d'or à l'issue du Salon. Il exposera en même temps un groupe intitulé *Un Centaure et une Bacchante* – souvent confondu par la suite avec la *Bacchante* couchée – sur lequel nous n'avons aucun renseignement. Le public devra patienter jusqu'au Salon suivant, qui n'aura lieu qu'en 1822, pour prendre connaissance de son *Fils de Niobé.*

79 *Ibid.*, f° 112. D. Siler, *Correspondance,* t. I, n° 12. Dans une lettre datée du 23 janvier [1819?] le peintre Gérard demandera que l'Etat achète la *Bacchante,* Pradier étant «actuellement dans le plus complet dénûment» (l.a.s., vente Dubrumfaut, 18-19 janvier 1884, et vente Drouot, 19 février 1958).

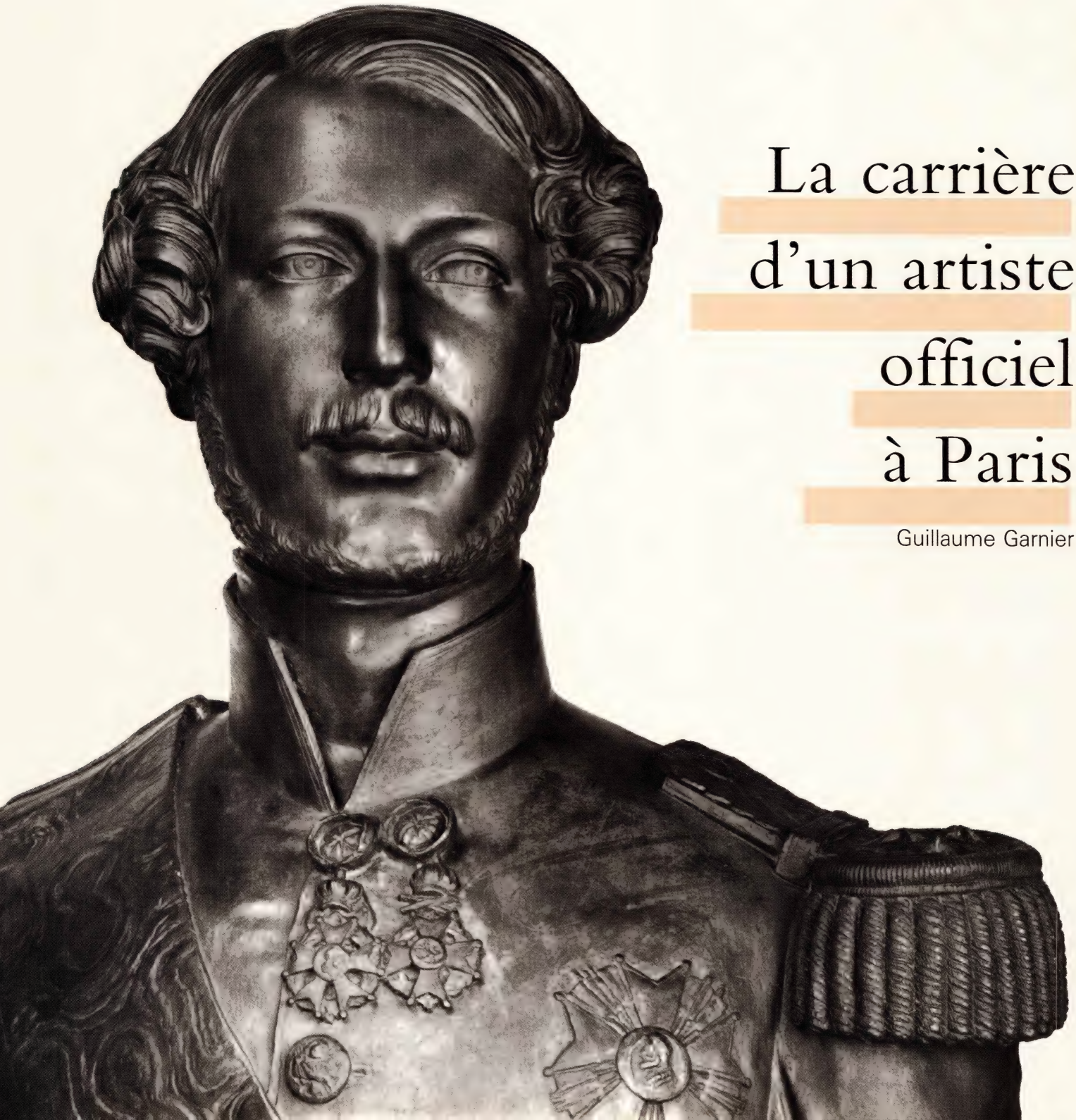
80 Archives de la Villa Médicis, correspondance Thévenin 1816-1823 (divers), f° 116. D. Siler, *Correspondance,* t. I, n° 14.

81 *Ibid.*, f° 117, D. Siler, *Correspondance,* t. I, n° 16.

82 Voir catalogue n°s 37 et 59.

83 Archives de la Villa Médicis, correspondance Thévenin 1816-1823 (Paris), f°s 117-118; Archives nationales, F^{21} 606, dossier 3, «Envois des travaux des pensionnaires. Rapports. An X (1802); 1818-1830», année 1819, f° 479.

Le duc d'Orléans (Catalogue n° 48).



La carrière d'un artiste officiel à Paris

Guillaume Garnier

Pour poser les principaux jalons de la carrière officielle de Pradier à Paris, il suffit de parcourir la liste des institutions de la première moitié du XIXe siècle qui, bénéficiant d'une assise financière solide, d'un poids politique substantiel, ou d'un prestige intellectuel appréciable, sont susceptibles d'apporter aux artistes un soutien ou une consécration ; selon le statut de l'institution considérée, selon les critères de la sélection qui s'y opère, la nature des gratifications qu'elle apporte, l'accès en est plus ou moins facile aux candidats, généralement définis par tranche d'âge : jeune homme, Pradier a pour ambition d'étudier à l'Ecole des Beaux-Arts et d'obtenir le Grand Prix de Rome, qui lui est décerné en 1813 ; ce parcours lui ouvre, après un délai de quelques années, le Salon où ses sculptures sont accueillies dès 1819 ; le mécénat de l'Etat, qui acquiert des œuvres dont la plupart sont destinées aux musées, donne très tôt à l'artiste la stature d'un talent reconnu et choyé ; en ce sens l'administration des Bourbons et celle des Orléans lui témoignent une égale bienveillance.

Parallèlement à ces faveurs marquées des pouvoirs politiques, l'artiste reçoit les consécrations des institutions à caractère intellectuel : la qualité de membre de l'Institut et une chaire à l'Ecole des Beaux-Arts (1827) lui apportent la respectabilité.

Les seules consécrations qui résistent durablement à l'ambition de Pradier, sont les grands concours ouverts à l'occasion des chantiers de l'Etat ou de la Ville de Paris.

Dans ces circonstances, où l'artiste est confronté à la concurrence, Pradier se rebelle. D'autres satisfactions lui échappent partiellement : à la fin du règne de Louis-Philippe, sa réputation d'âpreté au gain, et les réticences d'une partie des critiques d'art, qui ont pu inspirer des réserves de la part des responsables politiques, apportent une ombre au tableau. C'est alors que le mécénat des municipalités méridionales a permis à Pradier d'envisager sa carrière officielle sous un jour nouveau.

La voie des consécrations officielles

Les années d'apprentissage de Pradier ont été évoquées par D. Siler dans les pages qui précèdent. Après son Prix de Rome en 1813 et son séjour à la Villa Médicis, Pradier revient à Paris à la fin de l'été 1819 pour mettre la dernière main aux sculptures qu'il compte présenter au Salon. S'étant rendu locataire d'un local, dans un quartier où les sculpteurs Deseine, Germain, Legendre-Héral et Valois possèdent également des ateliers[1], il nourrit désormais les mêmes ambitions que ses confrères : exposer régulièrement ses œuvres aux Salons, bénéficier de commandes officielles, et, pour y parvenir, obtenir d'abord la palme dans un concours suffisamment « ouvert » pour accueillir ses débuts.

Les œuvres du sculpteur, pour être exposées au Salon, doivent être admises par le jury, composé des membres de l'Institut ; le jury, cause de bien des angoisses chez les artistes contemporains de Pradier, ne peut qu'être favorable au jeune sculpteur : ses maîtres, Gérard et Lemot, n'ont probablement pas eu besoin de prendre la défense de leur élève, dont les productions présentées, pour autant qu'on puisse en juger (puisque seule la *Bacchante* a été conservée), se situent dans le prolongement du néo-classicisme.

La *Bacchante* vaut même à l'auteur une médaille de première classe, et, la protection de Gérard aidant, l'œuvre est acquise par l'Etat pour le Musée de Rouen[2].

Pradier a en même temps la possibilité de combiner les commandes de sa patrie d'origine, Genève, à celle du gouvernement de Louis XVIII[3]. Mais le meilleur moyen d'affirmer son talent est encore d'entrer en lice avec ses confrères à l'occasion des concours ouverts par des municipalités soucieuses de faire un acte de foi monarchique.

1 Ainsi en témoignent les adresses de ces sculpteurs fournies par les livrets des Salons de 1819, 1822, 1824.

2 Pradier dut se passer la médaille « en travers du corps » (c'est-à-dire la vendre), comme le rappelle une lettre de Chaponnière à A. Bovy, 1831 (D. Siler, *Correspondance,* t. I, n° 148).

A ces concours, il rivalise de talent avec de jeunes sculpteurs, pourvus d'abondantes recommandations, mais aussi avec des talents confirmés, comme celui de Valois[4]. Pradier échoue au concours ouvert par la ville de Caen pour l'édification d'une statue de Louis XIV[5], mais il est plus heureux au concours organisé par la municipalité de Versailles pour l'exécution d'un mausolée à la mémoire du duc de Berry, en 1821.

Les moyens mis en œuvre pour l'emporter font appel, non seulement au talent de l'artiste à polir son esquisse, mais aussi à des protections bien choisies (celle du conservateur des monuments publics, M. Lafolie, pour le concours du mausolée du duc de Berry par exemple[6]) et, dans l'espoir d'emporter la conviction et l'accord des municipalités, l'offre de conditions financières particulièrement alléchantes destinées à évincer les propositions des autres sculpteurs. Le déroulement du concours pour le monument du duc de Berry est exemplaire à cet égard. Pressenti pour ce monument par la municipalité de Versailles, désireuse de rendre hommage aux Bourbons, le sculpteur Deseine s'est retiré après avoir proposé des projets jugés trop coûteux (environ 100 000 F.). La municipalité ne pense consacrer que 30 000 F. à ces travaux. Le budget définitif se porte finalement à la somme de 24 000 F. C'est à ce prix que Pradier en obtient la commande, à l'issue d'un petit concours en juillet 1821. La présence du comte de Forbin, directeur des Musées royaux, et de Quatremère de Quincy au jury du concours, ne peut que flatter le lauréat[7].

L'année qui suit est essentiellement occupée par l'exécution de cette commande. Pradier parvient cependant à y joindre des travaux personnels, dont l'achèvement de la statue du *Niobide blessé* qui remporte un succès presque complet au Salon de 1822.

N'étant plus retenu à Paris par aucun travail, Pradier séjourne à Rome pendant près d'un an. Il y travaillera à une statue de *Psyché* ainsi qu'à un buste de Louis XVIII : le sculpteur a représenté Louis XVIII couronné d'olivier, à l'imitation d'un célèbre buste de Vitellius (conservé dans l'actuel Musée du Vatican). Pradier achève son séjour en Italie assez tôt pour être de retour à Paris pour l'ouverture du Salon de 1824 : ce retour lui fournit l'occasion d'attirer sur lui l'attention du public parisien, et de poser avec assurance les jalons de sa carrière : il fait alors ses vrais débuts d'homme du monde et de dandy, sans renoncer pour autant à un mode de vie à la fois besogneux et désordonné, qui tient de la bohème.

Au service de ses légitimes ambitions, le sculpteur dispose d'un talent remarquable pour saisir les occasions propices à sa carrière. La réputation naissante du jeune artiste bénéficie d'ailleurs de la relative vacuité de la sculpture contemporaine.

Sous la Restauration, les rangs des sculpteurs de la seconde génération néo-classique se sont éclaircis[8]. Après la mort de Dupaty († 1825), de Stouf († 1826), de Lemot († 1827), le style néo-classique se fige chez leurs épigones en un académisme assez terne, auquel fait défaut le souffle des grandes compositions impériales. « C'est peut-être la période la plus morne de toute notre histoire plastique », remarque, non sans parti pris, l'historien de la sculpture romantique, M. Luc Benoist[9].

Tandis que les Salons de 1822 et 1824 ont manifesté

3 Ainsi les commandes de Genève pour des bustes de J.-J. Rousseau (Catalogue n° 59) et de Charles Bonnet (Catalogue n° 37), et, de la part du Gouvernement français, la commande de deux bustes des frères Montgolfier.

4 Parmi les autres concurrents de Pradier dans les concours pour lesquels il présente sa candidature, on peut citer L. M. Petitot (1794-1862), fils du sculpteur Pierre Petitot, E. J. Ramey (1796-1852), fils du sculpteur Claude Ramey, et A. Bosio, neveu du célèbre sculpteur François Joseph Bosio (1768-1845).

5 A ce concours, ouvert en 1820, ce fut un projet de Petitot fils qui l'emporta (P. de Longuemarre, *Les Statues de Louis XIV à Caen,* dans : *Réunion des Sociétés des Beaux-Arts...*, XX, 1896, pp. 470-489).

6 Lettre de M. Lafolie, conservateur des Monuments publics, recommandant le jeune Pradier aux membres du comité formé pour le monument du duc de Berry, 21 décembre 1820 (D. Siler, *Correspondance,* t. I, n° 21).

7 L'essentiel du dossier de cette affaire peut être consulté aux Archives municipales de Versailles, *M2-1461*.

8 Cf. la conclusion de l'ouvrage de François Benoit, *L'Art français sous la Révolution et l'Empire,* Paris 1897.

9 Luc Benoist, *La Sculpture romantique,* Paris, s.d., p. 22.

le premier épanouissement des tendances romantiques dans la peinture, le caractère des sculptures présentées aux Salons de 1822 à 1827 se renouvelle peu : ce décalage tient surtout à l'emprise du dogme académique sur la sculpture, et à la difficulté de faire preuve d'indépendance dans un art pour lequel le mécénat de l'Etat, gardien de la tradition, demeure essentiel.

Avec Bosio et Cortot[10], le néo-classicisme n'a pas connu d'innovation satisfaisante. Or, depuis quelques années se dessine l'émergence d'un groupe d'artistes dont le talent, formé aux conventions de l'école néo-classique, aspire à une expression plus animée et à des formes plus éclectiques que celles proposées par l'enseignement de l'Ecole des Beaux-Arts. Rude, David d'Angers et Giraud élaborent de nouvelles formules[11] ; James Pradier les laisse prêcher leurs théories mais sa propre désinvolture doctrinale ne le porte pas à définir ou à opposer des dogmes ; il donne des gages à la fois à la tradition classique et aux tendances nouvelles, et cherche moins à s'imposer par une innovation marquante qu'à capter l'intérêt du public et des institutions par un naturalisme nuancé. L'intérêt éveillé par les sculptures qu'il expose s'accompagne du frisson agréable apporté par le pittoresque à sensation que prodigue l'auteur lui-même, qui s'est composé un « personnage » plutôt voyant qui constitue ce qu'on appellerait aujourd'hui son « image de marque », comme lorsqu'il se promène au Salon de 1824 au bras d'un modèle particulièrement appétissant, portant lui-même une longue tunique de velours grenat, avec des flots de dentelles, et les jambes serrées dans un maillot gris perle à bandes d'or[12].

On ne doit pas confondre cet accoutrement « artiste » avec le costume des romantiques et des « jeune France » : Pradier incline d'ailleurs, au fond de lui-même, à préférer les consécrations officielles et individuelles aux combats de la mêlée romantique. Avec un certain sens de l'opportunité, il présente au Salon de 1824 le buste de Louis XVIII et au Salon suivant, le buste de Charles X.

A l'issue du Salon de 1824, les deux marbres exposés par Pradier, *Psyché,* et le buste de Louis XVIII, sont acquis par la Maison du Roi, et leur auteur brigue la décoration de la Légion d'honneur. Il sollicite une recommandation du comte de Forbin : « L'instant arrive où vont être récompensés les artistes désignés par vous, qui par leurs travaux auront mérité d'être encouragés : ceux que j'ai faits jusqu'à ce jour y compris le monument pour Versailles[13] doivent me donner cette année l'espérance de la récompense que je désire et que je crois mériter » [14].

Pradier doit déchanter. Son ami et disciple, Chaponnière, écrit après la clôture du Salon que le roi Charles X « a distribué une quantité innombrable de croix », et il ajoute : « M. Pradier, qui certes la méritait mieux que personne, ne l'a pas eue. »[15]

Si le pouvoir royal apporte à Pradier une consécration encore incomplète, la reconnaissance de son talent est manifeste dans le public et les cercles d'artistes : dès 1824, il a su créer un groupe d'amis et, déjà, de disciples, comme Chaponnière, Bovy, Grevenich, Etex[16] : l'ouverture de son atelier à des élèves semble aiguiser les susceptibilités des sculpteurs plus âgés, qui se sont sentis lésés par cette concurrence. Aussi les premiers

10 Sur F. J. Bosio, cf. note 4 ; pour une étude de l'œuvre de Jean Pierre Cortot (1787-1843), on peut consulter le mémoire que lui a consacré Marie-Louise Debeauvais (Archives du Louvre).

11 C'est désormais « la lutte engagée par les jeunes contre les vieux », comme, en langage d'atelier, David d'Angers le dit à James Pradier (Etex, *J. Pradier...*, Paris, 1859, p. 27).

12 Jules Salmson, *Entre deux coups de ciseau,* Paris, 1892, p. 188 ; à propos de la tenue pittoresque de Pradier, voir aussi Alphonse Karr, *Le Livre de bord...*, Paris, 1879, p. 201.

13 Il s'agit du monument du duc de Berry.

14 Lettre de Pradier à M. le Comte de Forbin, directeur des Musées royaux, 15 novembre 1824 (D. Siler, *Correspondance*, t. I, n° 41).

15 Lettre de Chaponnière à Antoine Bovy, Paris, 3 février 1825 (D. Siler, *Correspondance*, t. I, n° 43).

16 J. E. Chaponnière (1801-1835) ; Antoine Bovy (1795-1877) ; F. A. Grevenich (1802-1847) ; Antoine Etex (1808-1888).

élèves de Pradier, qui ne bénéficie d'abord d'aucune autorité ni appui à l'Ecole des Beaux-Arts, sont froidement accueillis aux concours des Grands Prix de Rome. Chaponnière et Grevenich, après plusieurs échecs, partent en Italie à leurs frais. Etex, à son tour, rencontre les plus grandes difficultés, et ne parvient pas à obtenir un premier Grand Prix de Rome[17]. Son maître est probablement assez mal inspiré pour l'aider frauduleusement au concours de 1828[18]. Les artistes se récrient contre cet « acte d'agression contre la moralité des concours »[19] et l'élève échoue aux concours suivants ; Etex partira à ses propres frais en Italie, comme ses camarades.

Depuis quelques années, l'intention de Pradier est d'accéder à ces deux dignités auxquelles aspirent ses confrères : la qualité de membre de l'Institut, la fonction de professeur de l'Ecole des Beaux-Arts sont l'objet de ses vœux ; à l'issue du Salon de 1827, n'a-t-il pas, aussi, été proposé avec le sculpteur Roman pour le cordon de Saint Michel[20].

A chaque vacance d'un fauteuil de sculpteur à l'Académie des Beaux-Arts, Pradier se met sur les rangs pour recueillir sa succession : en 1825, à la mort de Dupaty, c'est Cortot, son élève, qui occupe sa place[21]. En 1826, la place de Stouf est vacante. Pradier reconnaît, dans sa lettre de candidature : « Cette distinction est le prix le plus doux, comme la distinction la plus honorable qu'il soit possible d'obtenir dans la carrière que je parcours, à la suite et d'après les leçons des habiles maîtres qui siègent dans votre sein[22] ». David d'Angers est élu, mais Pradier est le second candidat[23]. L'année suivante, la place de Lemot est vacante[24].

Pradier se plaint que la perte de son ancien maître l'a « privé d'un protecteur »[25]. Au cours de la séance de l'Académie des Beaux-Arts du 23 juin 1827, Pradier est élu ; parmi les sculpteurs candidats, à part Jean-Baptiste De Bay, Ramey fils, Petitot et Roman, la plupart ne constituent pas des rivaux ; ce sont des artistes au talent agréable, mais dépourvus d'envergure. Pour certains d'entre eux, déjà assez âgés, tels Espercieux, Bridan, Marin, l'élève de Clodion, les candidatures à l'Institut étaient plutôt une formalité sans grand espoir. Néanmoins, la préférence accordée à Pradier, alors âgé de trente-sept ans, ce qui est « très jeune pour l'endroit »[26], marque la volonté des membres de la section des Beaux-Arts de privilégier certains jeunes artistes doués plutôt que d'accueillir des sculpteurs dont le style « datait » déjà. A l'Ecole des Beaux-Arts, les candidats au remplacement de M. Lemot sont, outre Pradier, les sculpteurs Bridan, Laitié, Petitot et Roman[27]. Le scrutin du 29 décembre 1827 donne treize voix à Pradier contre deux à Bridan et deux à Laitié[28].

Dernière consécration, devenue indispensable étant donné les nouvelles distinctions de Pradier, la décoration de la Légion d'honneur lui est accordée le 9 avril 1828.

C'est à cette période que le sculpteur pose pour le peintre Heim ; dans une attitude d'une distinction assez élégante, mais un peu ostentatoire, Pradier est assis, revêtu de son uniforme d'académicien. L'aisance de la pose, le caractère un peu pensif et hautain du regard donnent au jeune membre de l'Institut une certaine fatuité (Catalogue n° 203).

17 Etex concourt en 1828, 1829, 1830.

18 L'affaire est demeurée mal éclaircie, car Etex a, dans ses *Souvenirs...*, I, Paris, 1878, pp. 36-39, déclaré que le calque de la composition du bas-relief trouvé auprès de son bas-relief par les inspecteurs était un simple croquis préparatoire, de sa propre invention, et non un document prêté par Pradier.

19 *Le Journal des artistes*, 21 décembre 1845, rappelait ces événements.

20 Archives du Louvre, X, dossier du Salon de 1827.

21 Lettre de candidature de Pradier, 1825 (D. Siler, *Correspondance*, t. I, n° 69).

22 Lettre de candidature de Pradier, 1826 (D. Siler, *Correspondance,* t. II, n° 77).

23 Espercieux (1757-1840), Dumont (1801-1886), Bridan (1766-1836) et Nanteuil (1792-1865).

24 La formation de la liste des candidats a eu lieu le 15 juin 1827.

25 Lettre de Pradier, 1827 (D. Siler, *Correspondance*, t. I, n° 81).

26 Etex, *J. Pradier...*, Paris, 1859, p. 28.

27 Liste des candidats du 22 décembre 1827, registre des assemblées des professeurs de l'Ecole des Beaux-Arts, 1823-1829.

Le sculpteur aura désormais une préoccupation majeure : on lui fait espérer la commande du bas-relief qui doit décorer le fronton de l'église de la Madeleine ; il fait peser de tout son poids son titre de membre de l'Institut pour emporter cette commande, mais malgré ses démarches le bas-relief est mis au concours. Les commentaires désobligeants des artistes à propos des manœuvres de Pradier ont transpiré dans le public. La presse parisienne prend parti pour ou contre le sculpteur.

James Pradier ne désespère pas, malgré les circonstances assez difficiles qu'il traverse alors ; il voudrait s'en aller à Rome au printemps de 1829 « pour y faire quelque grande chose » et il ajoute, s'adressant à Juliette Drouet : « Je suis toujours délaissé ici, malgré tous les compliments qu'on me fait, car il y a des gloutons intrigants qui s'emparent de tout ; il faut absolument qu'avec un ouvrage supérieur, que je ferai, je ne laisse plus de doute entre moi et eux. » [29] Chaponnière, de son côté, constate plus tard que Pradier « n'a presque pas, pour ne pas dire point du tout d'influence » et il conclut : « Il a peu de gens de son bord et on peut dire que pour le rang qu'il occupe et le talent dont il a fait preuve, il est délaissé pour les travaux. » [30]

Dans cette situation paradoxale et pénible, les déboires prennent une importance capitale pour l'artiste. Malgré les qualités indéniables du modèle pour le fronton de l'église de la Madeleine, exposé par Pradier dans la salle des épures de l'Ecole des Beaux-Arts, c'est sur l'œuvre d'un sculpteur peu connu encore, Lemaire, que la commission a porté son choix, par véritable conviction ou par crainte d'être taxée de favoritisme : la campagne de la presse contre le « sculpteur favori », dont le *Journal des Artistes* menaçait de donner le nom avant l'ouverture du concours, paraît avoir réellement intimidé le comité du concours. Ainsi Pradier, comblé d'honneurs dans les dernières années du règne de Charles X, ne peut cependant accomplir sa carrière de sculpteur avec la liberté qu'il souhaite. Dans le domaine artistique, il est considéré comme un « ancien », alors que ses excentricités vestimentaires lui donnent des allures juvéniles. Ces divers éléments de la carrière et du tempérament du sculpteur sont appelés à recevoir d'importants prolongements : la Monarchie de Juillet apporte à Pradier l'occasion de remplir une partie du programme qu'il s'est implicitement tracé : devenir, tout en conservant ses habitudes d'anticonformisme dans sa vie courante, le sculpteur officiel du nouveau règne.

Trois cénacles : L'Institut, l'Ecole des Beaux-Arts, le Salon

La situation de Pradier comme artiste officiel se définit non seulement dans ses rapports avec la famille royale et avec l'administration dispensatrice de commandes, mais aussi sur les terrains privilégiés que constituent l'Institut, l'Ecole des Beaux-Arts et le Salon. Dans les trois cénacles, Pradier est l'objet de critiques souvent sévères.

Dans les deux aréopages que sont l'Institut et l'Ecole des Beaux-Arts, Pradier n'est pas accueilli sans réticences. A l'Institut, il se fera remarquer plus par ses accoutrements que par ses interventions aux séances ; de son côté, il griffonne des petits portraits-charges de ses collègues, pour se désennuyer pendant ces respectables réunions [31] ; il trace ainsi d'une plume alerte les profils du baron Taylor, du peintre Révoil, de Turpin de

28 L'ampliation du 6 février 1828 de l'ordonnance de nomination du 13 janvier 1828, est en déficit au dossier « 1828 » des Archives Nationales, A.J. 52.441. Pradier prend part aux assemblées des professeurs de l'Ecole des Beaux-Arts à partir du 8 mars 1828. Sa signature est apposée au bas du compte rendu de la réunion de ce jour (Archives Nationales, A.J. 52.7).

29 D. Siler, *Correspondance*, t. I, n° 125.

30 Lettre de Chaponnière à J. Hornung, 27 juillet 1830 (D. Siler, *Correspondance*, t. I, n° 125).

Crissé, de l'architecte Vaudoyer, de Népomucène Lemercier. Le comte de Forbin, présent à une séance consacrée à l'audition d'un concours de chant lyrique, s'irrite de ces enfantillages ; « pour comble de disgrâce, j'avais pour voisin le célèbre statuaire Pradier, qui faisait en se jouant d'affreux petits portraits » [32].

L'assiduité de Pradier aux séances de l'Académie des Beaux-Arts est d'ailleurs toute relative. Il est manifeste que dans cette enceinte, le sculpteur ne bénéficie pas de toute l'autorité qu'on pourrait lui supposer. Il a même subi, en présence de ses confrères, l'humiliation d'un blâme public en séance solennelle de l'Académie, à propos de fraudes relatives au concours du Grand Prix de Rome de sculpture, en 1843. Le sculpteur ayant retouché le bas-relief de son élève Lequesne après le jugement du concours du Grand Prix de Rome de sculpture, l'Académie des Beaux-Arts décide : « Les ouvrages qui auront mérité des premiers Grands Prix ne pourront être retouchés, après le jugement, sous quelque prétexte que ce soit. » [33]

Aux séances de l'Académie des Beaux-Arts, Pradier se borne le plus souvent à des diatribes contre la sculpture d'avant-garde, celle de Préault ou de Rude. Le groupe des sculpteurs membres de l'Institut partage les opinions de Pradier ; Cortot, David d'Angers, Duret sont également opposés à toute intrusion des sculpteurs romantiques dans cet aréopage. Le peintre Gigoux remarque que Pradier et Duret furent toujours ensemble « pour voter contre Rude à l'Institut » [34].

Pradier n'hésite pas à défendre ses conceptions avec véhémence ; « quand il ne partageait pas le sentiment soutenu devant lui, il le combattait avec la vivacité d'un homme de vingt ans, et ne ménageait pas les termes. Aussi, au bout de quelques semaines, chacun connaissait les idées trop souvent recueillies au hasard qu'il prenait pour des théories parfaitement déduites, et l'âpreté juvénile de son langage les gravait dans la mémoire » [35].

Pradier déploie toute son ardeur à défendre la cause de ses élèves, ou de ses protégés. Favorable aux tendances romantiques dans le domaine musical, il écarte les objections que les membres de l'Académie des Beaux-Arts avaient élevées à l'égard du jeune Berlioz ; à la victoire de celui-ci, en 1830, Pradier manifeste bruyamment son euphorie, tandis que le jeune compositeur, intimidé par sa réussite, reste de glace ; « à le voir si joyeux et à me voir si froid, on eût dit que j'étais l'académicien et qu'il était le lauréat » [36]. Parmi les membres de la section de musique de l'Académie des Beaux-Arts, nombreux sont les amis de Pradier. Adolphe Adam, Spontini, Auber viennent à l'atelier dont le sculpteur dispose à l'Institut.

Mais d'une façon générale le rôle de Pradier à l'Institut est assez limité. Son influence y est combattue par David d'Angers et Cortot, qui manifestent une certaine inimitié à son égard. Sa désinvolture choque certains membres de cette institution, et le sculpteur raille leurs préjugés à propos de ses excentricités vestimentaires : « j'ai changé de chapeau, j'ai pris le feutre noir du Midi, j'ai cru que l'Institut serait scandalisé » [37]. Enfin son humour facile, ses calembours et ses formules à l'emporte-pièce le font considérer comme un interlocuteur peu sérieux.

A l'Ecole des Beaux-Arts, le cercle des professeurs ressemble à s'y méprendre à la réunion des membres des sections de peinture et de sculpture de l'Institut.

31 Les croquis à la plume de Pradier figurent dans des recueils de dessins à la Bibliothèque de l'Institut, MS 4199 et 4200.

32 Lettre du comte de Forbin au peintre Granet, Paris, juin 1838, publiée dans *Réunion des sociétés des Beaux-Arts,* XIX, 1905, p. 475.

33 Procès-verbaux de l'Académie des Beaux-Arts, 8 juillet 1843, 15 juillet 1843, 22 juillet 1843, à propos du règlement du concours du Grand Prix de Rome de sculpture ; l'Académie dut, en séance solennelle, blâmer sans le nommer le sculpteur qui, pour assurer le succès de son élève au concours du Grand Prix de Rome, avait retouché l'œuvre de ce dernier. (Archives de l'Institut, procès-verbaux de l'Académie des Beaux-Arts, S.E. 10. Les sculpteurs présents étaient : Petitot, Ramey et Pradier. Quatremère de Quincy assistait à la séance.)

34 J. Gigoux, *Causeries sur les artistes de mon temps,* Paris 1885, p. 166.

35 Gustave Planche, *Portraits d'artistes,* t. II, Paris 1853, p. 348.

36 *Mémoires,* de Berlioz, Paris 1870, p. 104.

Pradier y rencontre les mêmes réticences, et si son atelier est assez rapidement fréquenté par une affluence d'élèves, ces derniers sont la risée des disciples de David d'Angers.

Ainsi, le relatif insuccès de Pradier dans ces aréopages s'explique moins par le genre de talent de l'artiste, assez académique et de nature à convenir aux goûts de ses collègues, que par son tempérament à la fois désinvolte et intrigant.

Pradier est mieux accueilli dans le cadre du Salon, où il bénéficie d'un public qui lui est tout acquis. L'organisation du Salon met en marche un processus qui varie assez peu du règne de Louis XVIII à celui de Louis-Philippe ; la sélection des œuvres est opérée par le jury, composé des membres de la classe des Beaux-Arts de l'Institut, et dont la réputation d'injustice est affirmée par la plupart des journaux artistiques de l'époque. L'exposition donne lieu à la publication de comptes rendus dans les revues, et s'achève par la remise de distinctions officielles décernées par le roi, médailles et cadeaux divers.

Pradier n'a pas eu à craindre ce jury pour ses premiers envois, car les œuvres qu'il a proposées sont d'un néo-classicisme assez sage pour plaire à un cénacle constitué dans sa majorité d'artistes dont la carrière s'est faite sous l'empire. Le baron Gérard couvre d'ailleurs le jeune Pradier de sa protection.

A partir de 1827, l'accession de Pradier à l'Institut lui a permis une grande liberté à la fois dans le choix de ses sujets et dans leur traitement : en effet, les œuvres des membres de l'Institut sont dispensées, en principe, de l'examen du jury avant d'être exposées. En réalité, un léger contrôle est effectué, sans publicité, sur ces œuvres.

Si les *Trois Grâces,* exposées en 1831, et le *Cyparisse* du Salon de 1833 n'ont rencontré aucun obstacle, il n'en va pas de même au Salon de 1834, où le groupe « licencieux », de Pradier, le *Satyre et Bacchante,* suscite des réticences parmi les membres du jury. En définitive, la signature de Pradier fait admettre cette œuvre. Mais on envoie pudiquement le *Satyre et Bacchante* dans la partie la plus reculée de l'exposition, pour décourager la curiosité des visiteurs.

Aux autres Salons, Pradier ne rencontre plus d'opposition notable pour ses sculptures ; en revanche, il souhaite désormais joindre des peintures à ses envois de sculptures. L'auteur fait alors preuve d'humilité pour mériter l'indulgence de ses collègues. Il espère voir trois de ses tableaux exposés au Salon de 1838, si le jury ne le croit « pas indigne »[38] ; et il avoue au comte de Cailleux : « Je sais trop bien ce que je vaux pour avoir des prétentions ridicules. »[39]

Si Pradier fait preuve de modestie à l'égard de ses peintures, il demeure intraitable sur la place destinée à ses sculptures ; il essaie d'écarter du Salon les éventuels concurrents et de défendre l'endroit qu'il a conquis pour ses statues. En plusieurs occasions, il tient à faire repousser des œuvres dont il redoute qu'elles n'estompent l'éclat de ses propres productions. En 1838, c'est une *Vierge* du sculpteur Bion, dont Pradier obtient l'expulsion du Salon ; lui-même expose en effet une statue de la *Vierge* destinée à la Cathédrale d'Avignon. Le *Journal des Artistes* signale cet événement et commente brièvement : « Il est vrai que Monsieur Pradier (...) est du jury. »[40] En 1840, ce sont des œuvres de Préault, de Legendre-Héral, de Foyatier, de Dantan et de Barye qu'on a écartées du Salon : un critique remarque que « MM. Pradier, Nanteuil (...), rencontrent partout des regards menaçants, des barbes plus menaçantes encore »[41]. Parmi les sculpteurs admis à présenter leurs

37 Lettre de Pradier à Jules Canonge, s.d., publiée par D. Baud-Bovy, dans : *Nos Anciens,* 2e série, V, 1915, p. 27.

38 Lettre de Pradier à Juliette Drouet (D. Siler, *Correspondance,* t. II, n° 319).

39 Lettre de Pradier au comte de Cailleux, 1838 (D. Siler, *Correspondance,* t. II, n° 321).

40 *Journal des Artistes,* 18 mars 1838, « Nouvelles des Arts », p. 42.

41 Théodore Burette, *Le Salon de 1840,* dans : *Revue de Paris,* avril 1840, p. 124.

œuvres au Salon, des rivalités sans merci se déclarent à l'occasion de la mise en place des sculptures dans la ou les salles qui leur sont imparties. En fonction de l'organisation propre à chaque Salon, les sculptures sont exposées au Louvre, d'abord dans des sous-sols humides et peu plaisants, puis, de façon régulière, dans la salle Henri IV.

Les critiques sont intarissables à propos de ces sous-sols, humides et froids, auxquels des soupiraux dispensent une lumière parcimonieuse. Quant aux sculpteurs, ils ne sont pas satisfaits : ils élèvent une protestation à l'issue du Salon de 1831 ; Messieurs les statuaires trouvent que la salle qui leur a été attribuée est « humide, malsaine et mal éclairée » ; Pradier se joint à ses confrères pour réclamer l'affectation du Musée des Antiques à l'exposition des ouvrages de sculpture[42].

La salle Henri IV qui accueille, à la demande des artistes, les œuvres de sculpture, est mieux éclairée. Mais la plupart des visiteurs, fatigués au terme de leur parcours dans les salles de peinture, sont rebutés par l'humidité qui y règne, et par l'uniformité apparente du bataillon fantomatique des sculptures. Peu de visiteurs se risquent au-delà du palier inférieur de l'escalier qui met en communication les salles de peinture et de sculpture. C'est sur ce palier, point de mire de l'exposition des sculptures, endroit fréquenté par le public et envié par les sculpteurs, que sont rituellement présentées les œuvres de Pradier, au moins à partir de 1833[43].

Le sculpteur défend âprement ce terrain réservé, contre les convoitises de ses confrères ; il se brouille même avec son élève Antoine Etex, qui avait su obtenir pour une de ses propres sculptures un peu de « la place du bas de l'escalier », destinée d'ordinaire aux œuvres du maître ; Etex avait pourtant déclaré à son maître qu'il reculerait en arrière son groupe « aussi loin qu'il le voudrait ». Mais Pradier lui répondit qu'il exigeait que l'œuvre de l'élève ne fût pas exposée dans la même salle que sa statue : au moment où l'exposition allait s'ouvrir, M. de Cailleux informait Etex que son ouvrage allait être placé ailleurs à la demande de Pradier[44].

D'après l'ardeur que Pradier déploie pour protéger ses privilèges, faut-il croire que la place octroyée à ses statues soit parfaite en tout point ? Les critiques du Salon nous détrompent : un commentateur du Salon a analysé les avantages et les inconvénients de « l'étroit réduit que l'on trouve au bas de l'escalier » : le jour, y tombant de plus haut, fait mieux ressortir les saillies, et la lumière, n'y étant pas diffuse « comme dans la grande salle » y produit des effets plus francs. Mais il ajoute que c'est un endroit « détestable » : « il n'y a pas de reculement possible. Marbres et spectateurs y sont les uns sur les autres »[45].

A chaque Salon, Pradier se préoccupe de la manière dont ses œuvres seront éclairées et de l'angle sous lequel le public pourra les voir. Il demande par exemple en 1848 que sa statue de *Sapho debout* « soit à la hauteur d'une selle à buste » et que la *Nyssia* soit présentée avec une lumière favorable[46]. Quelques jours avant sa mort, il écrit encore, cette fois au sujet de la *Sapho assise,* qu'il recommande au comte de Nieuwerkerke : « Auriez-vous l'obligeance de faire mettre ma *Sapho* à la hauteur d'un mètre dix, et un peu de face, selon votre bon goût. »[47]

Ainsi présentées, les sculptures du « dernier des païens » y gagnent d'être admirées par un public venu chercher quelque diversion à la saturation de peinture. Chaque année, les visiteurs se donnent rendez-vous

42 Comme cela avait lieu au temps de Vivant-Denon (pétition signée de 24 noms, dont celui de Pradier), 20 mars 1832, Archives du Louvre, X, *Salon de 1832.*

43 Le critique de l'*Esprit public,* 21 mai 1846, parle par exemple du « petit retrait que Monsieur Pradier semble s'être réservé ».

44 A Etex, *Souvenirs d'un artiste,* Paris 1878, p. 184.

45 La *Revue indépendante,* 2e série, t. VIII, 1847, p. 243.

46 Lettre de Pradier à M. Debay, s.d. (1848), Bibl. Doucet.

47 Lettre de Pradier au comte de Nieuwerkerke, s.d. (mars 1852), Archives du Louvre, X, *Salon de 1852.*

devant les créations de leur sculpteur favori ; aux Salons de 1845 et de 1846, les œuvres de Pradier suscitent une telle affluence du public qu'il est parfois difficile de parvenir à les voir. Presque tous les critiques le constatent, et l'un d'eux remarque au sujet de la *Poésie Légère* exposée au Salon de 1846 : « Il y a toujours foule autour de cette charmante figure, dont chacun veut saisir au moins un profil au risque de se faire écraser les pieds et ployer les côtes. »[48] et un autre chroniqueur décrit la contemplation du public : « Il se fait, autour de cette statue, un respectueux silence d'admiration. »[49] Lorsque Pradier n'expose pas au Salon, les visiteurs sont désappointés : « En l'absence de Monsieur Pradier, le petit coin de l'escalier paraît désert, remarque Louis Peisse ; c'est comme un sanctuaire privé de sa divinité. »[50]

Le public et la critique divergent souvent dans leur réaction face aux œuvres de Pradier. Le commun des visiteurs se porte en foule devant les sculptures du « dernier des païens ». La critique est, dans son ensemble, plus réservée.

On peut discerner trois phases dans le comportement de la critique à l'égard des sculptures de Pradier ; dans un premier temps, ses sculptures sont communément appréciées, quoiqu'on leur trouve régulièrement quelque faute de négligence, occasion de doctes commentaires. Par la suite, à partir de 1831, le succès recueilli par les *Trois Grâces* fait de Pradier le Maître presque incontesté de la sculpture au Salon ; les critiques se fondant sur ce qu'ils attendent du talent de l'artiste n'hésitent pas à blâmer le caractère scabreux de certaines œuvres (*le Satyre et la Bacchante*), ou la médiocrité relative d'autres productions (les statuettes exposées au Salon de 1835 et 1837, les sculptures religieuses et les peintures).

Fabien Pollet exprime à cet égard les exigences de la critique à l'occasion du Salon de 1837 : « En lisant sur la notice le nom de Pradier, je me préparais à l'admiration de quelque groupe savant, gracieux et poétique, comme tous ceux qui sortent de l'atelier de cet artiste. Quel a été mon désappointement en ne voyant (...) qu'une toute petite statuette de bronze. »[51]

Toutefois, après le succès complet de *Phryné* au Salon de 1845 et de la *Poésie Légère* au Salon de 1846, les critiques se lassent, sans le dire franchement, des productions de Pradier. S'ils lui dénient toujours le don de l'inspiration religieuse, et s'ils continuent à relever les négligences que l'auteur a laissées dans l'exécution de la *Chloris* ou de *l'Atalante,* c'est plutôt pour de « légers défauts qu'on ne chercherait peut-être pas dans les productions d'un statuaire moins éminent et moins jalousé que M. Pradier ».

En réalité, les œuvres de Pradier sont reçues avec une admiration nuancée d'agacement par les critiques fatigués d'avoir à louer toujours les mêmes qualités d'exécution et à relever les mêmes défauts d'expression : « A quoi bon brûler un grain d'encens de plus devant le statuaire admiré de tous ? » déclare Ferry de Bellemare au sujet du Salon de 1851[52], tandis qu'à propos du même Salon un autre critique d'art se reconnaît « fort en peine de trouver une formule d'éloges que nous n'ayons employée bien des fois »[53].

Pradier partage la faveur du public avec quelques sculpteurs comme Bosio, l'auteur de la *Salmacis* du Salon de 1835, Pollet qui expose une *Heure de la nuit* très admirée, et Cavelier devenu célèbre grâce à sa statue de *Pénélope* présentée au Salon de 1849 ; mais les succès de ces artistes au Salon ne sont pas aussi fréquents que ceux de Pradier. Son seul véritable rival est le sculpteur Clésinger, « découvert » grâce à l'exposition de sa statue de *Femme piquée par un serpent,* au Salon de 1847. Pradier, dont les œuvres présentées au

48 *La Presse,* 8 avril 1846.

49 *La Démocratie pacifique,* 18 avril 1846.

50 Louis Peisse, *Le Salon de 1842,* dans : *Revue des deux mondes,* 15 avril 1842.

51 Pollet, critique du *Salon de 1849,* dans : *Moniteur universel,* 12 août 1849.

52 Ferry de Bellemare, *Salon de 1851,* dans : *L'Ordre,* 26 avril 1851.

Salon de 1847 n'ont pas soulevé le même enthousiasme, manifeste amèrement sa jalousie à l'égard de celui qui lui a ravi une partie de son public[54]. A la fin de l'année 1847, *L'Artiste* annonce : « M. Pradier a exécuté plusieurs marbres. M. Clésinger en aura sept au Salon (...) La *Bacchante* de Clésinger aura encore le succès du Salon. »[55]

A l'issue du Salon, aux hommages décernés par le public s'associent les distinctions accordées par le roi. Pradier a reçu une médaille à l'occasion du Salon de 1834 ; à celui de 1848, les récompenses traditionnelles sont remplacées par des cadeaux de vases de porcelaine de Sèvres. Pradier et Clésinger sont les bénéficiaires de ces présents : « J'ai reçu (...) ma récompense (...). C'est une superbe et grande coupe de Sèvres », annonce le sculpteur à ses amis[56].

Après 1848, le talent du « dernier des Grecs » est toujours loué du public. Mais les dernières années de la carrière du sculpteur, après la période de la Monarchie de Juillet, ne s'accompagnent plus de la griserie des succès antérieurs. Le respect un peu guindé des situations acquises remplace, dans l'accueil du public et des critiques, les démonstrations d'enthousiasme.

Cependant, aux Salons de 1849, 1851 et 1852, les œuvres de Pradier reçoivent les éloges et les lauriers qui leur sont traditionnellement dus. La statue de *Sapho,* ornée d'une couronne de lauriers et voilée d'un crêpe, figure, après le décès de son auteur, dans le Salon carré, avec la mention « médaille d'honneur »[57].

La série des succès remportés par les œuvres de Pradier au Salon demeure exceptionnelle, alors que les œuvres des sculpteurs qui restent fidèles aux traditions classiques laissent assez froid et indifférent le public, même lettré et artiste. La faveur des visiteurs à l'égard des statues de Pradier, suscitée par la séduction un peu complaisante et la saveur très attachante de ses œuvres, est demeurée un phénomène rare dans le domaine de la sculpture.

Pradier a su donner à la sculpture un public élargi : il l'a popularisée. « Ce n'est plus maintenant un art réservé au petit nombre ; grâce à Pradier, la foule aime aujourd'hui la sculpture », peut-on conclure avec Gustave Planche[58].

Apprenti courtisan et solliciteur de l'Etat-mécène

Depuis que la Révolution a écorné les fortunes aristocratiques, le seul mécénat dont les sculpteurs puissent espérer des commandes importantes est celui de l'Etat et des villes. Si les particuliers consentent à acquérir certains tableaux aux peintres, à poser pour leurs bustes ou à faire l'acquisition d'une statuette, ils ont cessé – à de rare exceptions près[59] – de commander des décorations sculptées pour leurs maisons et leurs parcs, ou d'acquérir au Salon des statues dont la dimension et le prix les rebutent. « Un groupe de plâtre, une statue de marbre, où l'exposer, et à qui la vendre ? Il n'y a pas à Paris six existences de sculpteurs indépendantes de la publicité des Salons et de la protection de l'Etat » proclame Théophile Thoré[60], qui cite les noms de David d'Angers, Pradier, Marochetti, du comte de Nieuwerkerke et de Clésinger.

53 *Le Constitutionnel,* 8 janvier 1851.

54 Maxime Du Camp raconte que Pradier tournait autour de la statue de Clésinger tout en maugréant (Maxime Du Camp, *Souvenirs littéraires,* I, Paris 1906, p. 250.

55 *L'Artiste,* 26 décembre 1847.

56 Lettre de Pradier à Jules Canonge, publiée par J. Canonge, *Passim...*, Paris 1863, p. 88 ; également *Journal des Beaux-Arts,* 20 août 1848.

57 Claude Vignon, *Salon de 1852,* Paris 1852, p. 117.

58 Gustave Planche, *Portraits d'artistes,* II, Paris, 1853, p. 353.

59 Le comte Anatole Demidoff achète à Pradier le *Satyre et la Bacchante* et lui commande un *Christ*. François Delessert achète la *Phryné*. On peut citer également en exemple le rôle du duc de Luynes, qui achète à Cavelier sa statue de *Pénélope* (Salon de 1849), et commande à Simart une reconstitution de la *Minerve* de Phidias pour le château de Dampierre.

Parmi ceux-ci, les uns sont assez riches pour considérer la sculpture comme un divertissement (Marochetti et le comte de Nieuwerkerke), tandis que les autres doivent tout ou partie de leur aisance relative au mécénat de l'Etat et des municipalités.

Deux branches de l'administration monarchique intéressent particulièrement les artistes : le Ministère de l'Intérieur, dont dépend la direction des Beaux-Arts, regroupe dans ses bureaux les dossiers des commandes et des acquisitions de l'Etat ; l'intendance de la *Liste civile* traite les acquisitions et les commandes du roi à titre privé ; son rôle est considérable, en particulier pour la création et l'aménagement du nouveau Musée de toutes les gloires de la France au château de Versailles.

Lorsque les sculpteurs apprennent que le gouvernement a des travaux à distribuer, un flot de dossiers de demandes vient s'abattre sur les bureaux de l'administration concernée. Les critères de la sélection opérée par les hommes de l'administration sont, outre le talent et la réputation déjà acquise par les artistes, des considérations d'opportunité et d'équité dans la répartition des travaux. Il est notable qu'un certain libéralisme artistique accompagne sous Louis-Philippe la distribution des commandes officielles ; néanmoins les sympathies personnelles et les recommandations ont grandement facilité la carrière de quelques sculpteurs « bien en cour » comme les Italiens naturalisés Triqueti et Marochetti.

Pradier a eu, pour sa part, la bonne fortune, adroitement sollicitée, d'attirer sur lui la bienveillance des Orléans, et, garantie encore plus précieuse, de faire naître de véritables dévouements chez ceux qui ont assuré la pérennité de l'administration à travers la succession des régimes.

Son talent consacré déjà sous les règnes précédents devait retenir l'attention du roi et de ses ministres. Les Orléans ont montré au début de la Monarchie de Juillet un net préjugé favorable à l'égard de Pradier ; ce dernier a su le faire naître et l'entretenir : il demande à portraiturer le duc d'Orléans, futur monarque, la veille de son accession attendue au trône[61], participe au concours ouvert en 1830 pour l'exécution de son buste, et par la suite présente des bustes du roi au Salon de 1834 et de 1845. Il dédie une pièce en vers[62] à la reine Marie-Amélie et aspire à être reçu à ses soirées[63] ; désireux de lui vendre une *Pietà* qui n'avait pas trouvé d'acquéreur, il flatte sa dévotion : « la Reine trouvera encore une occasion de prouver sa bienveillance en faisant don de cet ouvrage à une église de Paris »[64].

En 1842, Pradier a saisi l'occasion de montrer sa bonne volonté à l'égard de la famille royale, après l'accident mortel du duc d'Orléans, survenu à Neuilly le 13 juillet ; avec une remarquable présence d'esprit, il a sollicité aussitôt[65], comme une faveur et comme un devoir d'amitié à remplir, l'autorisation de mouler les traits du défunt. La bienveillance des Orléans vaut à Pradier la commande d'une statue du duc d'Orléans pour les galeries de Versailles ; mais Pradier ne s'en tient pas là, car il voudrait aussi la commande de sa statue pour la Chambre des Pairs, et de son mausolée pour la chapelle Saint-Ferdinand de Neuilly.

On constate cependant les limites auxquelles se borne l'intimité supposée du sculpteur et de la famille royale. A cet égard, les démarches de Pradier n'ont abouti qu'à une demi-réussite : il n'est pas parvenu à pénétrer dans le cercle des fidèles des Tuileries et du Palais-Royal. Il y a bien, parmi les membres de la famille royale, une jeune personne douée pour la sculpture. C'est la princesse Marie, éventuelle élève, convoitée par Pradier. Mais ce sont le peintre et sculpteur Ary Scheffer, le sculpteur

60 Th. Thoré, *Salons...*, I, Paris 1878, p. 531.

61 Lettre de Pradier à la duchesse d'Orléans, 6 août 1830 (D. Siler, *Correspondance*, t. I, n° 126).

62 Maxime Du Camp, *Souvenirs littéraires*, Paris, 1906, I.

63 Lettre de Pradier au comte de Cailleux, s.d. (1846), publiée par Th. Silvestre, *Histoire des Artistes vivants*, première série, Paris, 1856, p. 217.

64 Lettre de Pradier au comte de Cailleux, s.d. (1847), publiée par Th. Silvestre, p. 219.

Marochetti qui lui enseignent leur art. Pradier se vante, en vain[66], d'avoir donné à la princesse Marie le modèle de la statue de Jeanne d'Arc que la jeune princesse a sculptée pour les galeries de Versailles. Le journal *L'Artiste* s'empresse de rétablir la vérité, sans craindre de froisser l'amour-propre du statuaire : « La dissemblance parfaite des deux idées mises tour à tour en œuvre par la princesse Marie et par M. Pradier nous est démontrée jusqu'à l'évidence. » [67]

Les frères de la jeune princesse, et en particulier le duc d'Orléans, ne sont pas indifférents à la sculpture ; le fameux *Surtout* du duc d'Orléans (1835) auquel Pradier a collaboré par la création de quelques figurines, est pour l'essentiel l'œuvre d'animaliers (Barye) et de sculpteurs d'art décoratif (Klagmann et Feuchère)[68]. En 1845, le duc de Nemours a visité l'atelier de Pradier mais cette promenade était surtout motivée par l'exposition de la statue du duc d'Orléans, et n'a été, semble-t-il, suivie d'aucune commande à l'artiste. Le roi, quant à lui, suit les conseils de son entourage, et la reine se contente de poser pour les artistes les mieux introduits[69].

Or Pradier a, dans le cercle des artistes admis auprès de Leurs Majestés, un ennemi déclaré, Ary Scheffer. Ce dernier combine la technique du peintre à celle du sculpteur, et conseille la famille royale en matière d'art. Son antipathie pour Pradier ne fait aucun doute ; lorsque ce dernier demande à être chargé des sculptures du tombeau du duc d'Orléans à la chapelle funéraire de Neuilly, il se heurte à un sec refus : Ary Scheffer, chargé de donner le modèle du tombeau, lui fait dire qu'il fait « trop d'objets de métier, pour vendre » [70]. C'est Triqueti qui obtient la commande. Marochetti, Jaley et Loison[71] exécutent également trois autres statues du duc d'Orléans, qui échappent ainsi à Pradier. Ce dernier confie ironiquement ses déboires au comte de Cailleux : « Il paraît que Scheffer fait aussi de la sculpture à la façon de Marochetti, mon ami, je veux dire à la façon de Loison, jeune sculpteur, son *fabricant*. Quand vous aurez un tableau à faire et que vous ne trouverez pas de peintre assez savant, je m'en chargerai. » [72]

Pradier rencontre donc, malgré la bienveillance très officielle du roi et de la reine, des obstacles à sa carrière de courtisan ; les commandes et les acquisitions de ses œuvres n'en sont pas affectées outre mesure, car le sculpteur dispose d'un talent capable d'affronter ces rivalités artistiques et mondaines et d'un réseau d'amis influents aux postes de l'administration.

Dans le domaine des commandes officielles, Pradier cherche à éviter les concours, une pratique qui lui paraît une aberration depuis qu'il a perdu, par cette voie, la commande du fronton de l'église de la Madeleine. Le sculpteur se montre hostile à « ces sortes de loteries dont les résultats partout n'ont jamais rien donné de satisfaisant » et déclare que « lorsque le calme succède au trouble, dans une nation, les concours sont mis à l'index et c'est à la réputation seulement que l'on s'adresse pour les travaux d'art » [73].

Ses rapports avec les membres de l'administration se ressentent de cette prétention. S'il accepte de siéger, à côté de plusieurs de ses confrères, au jury de certains concours comme celui de la statue de Napoléon Ier pour

65 Lettre de Pradier au comte de Cailleux, s.d. (13 ou 14 juillet 1842) : « Servez-vous de moi si je vous suis utile : je pense qu'il faut le faire mouler le plus tôt possible » (D. Siler, *Correspondance*, t. II, n° 419).

66 Le pasteur Gaberel se fait l'écho des allégations de Pradier dans la *Revue suisse*, XV, 1838, p. 267.

67 *L'Artiste*, XVI, 1838, pp. 251-252, article signé « Chaudes-Aigues ».

68 *L'Artiste*, XXXII, 1845, 2e partie, p. 36. Voir J. de Caso, *supra*, p. 44.

69 Bustes de Bosio (Musée de Versailles), de Moine (Musée Carnavalet), la statue de Bosio (Musée du Louvre) et les statuettes de Petit (Musée des Arts décoratifs) et de Pradier (Catalogue n° 46).

70 Cité par Mlle Kolb, *Ary Scheffer et son temps, 1795-1858*, thèse de doctorat, Paris, 1937, p. 189.

71 Marochetti exécute la statue équestre du duc d'Orléans pour la cour du Louvre, aujourd'hui dans la cour de la petite orangerie du château de Versailles : Jaley est chargé de l'exécution de la statue destinée à la Chambre des Pairs ; Loison réalise d'après un modèle d'Ary Scheffer la statue du tombeau du duc d'Orléans à la chapelle de Dreux.

72 Lettre de Pradier au comte de Cailleux, publiée s.d. par Th. Silvestre, *op. cit.*, p. 218.

la colonne Vendôme, ou de présider à des jugements et observations sur les modèles des sculptures commandées à de jeunes artistes pour l'église de la Madeleine, il se refuse désormais à entrer lui-même en lice.

Trois membres de l'administration de la Monarchie de Juillet ont particulièrement bien connu Pradier : Thiers, ministre de l'Intérieur en octobre 1831[74] ; le comte de Cailleux, dont la présence, au poste de secrétaire général puis de directeur des Musées royaux assure une permanence à travers les changements de régime[75] ; Edmond Cavé, directeur des Beaux-Arts de 1830 à 1848.

Les rapports du statuaire avec M. Thiers sont assez inégaux. Le ministre s'est fait dans les milieux artistiques une réputation de justice et d'audace, en faisant attribuer des commandes à des artistes qui n'étaient pas membres de l'Institut. Le 25 août 1833, la revue *L'Artiste* le félicitait d'avoir confié des travaux à Barye, Delacroix, Chenavard, Etex. L'auteur de l'article ajoutait : « Pourquoi ne pas mettre au concours les plans et les devis des monuments qu'on veut construire ? » Une telle invitation ne pouvait que déplaire à Pradier. N'était-ce pas à son détriment que M. Thiers avait envisagé en 1833 de confier à Petitot les sculptures des groupes destinés aux extrémités du « pont des statues » ? Le sculpteur lésé avait élevé une protestation, dont Victor Hugo s'était fait l'interprète dans l'*Europe littéraire*[76]. Pradier n'avait pas été le seul artiste froissé par le choix de Petitot ; trois autres membres de l'Institut, dont David d'Angers, avaient également subi le désagrément de perdre des commandes promises.

Néanmoins, les réticences de M. Thiers à son égard sont assez marquées. Successeur du comte d'Argout au Ministère du Commerce et des Travaux publics, Thiers a trouvé sur son bureau le dossier relatif aux commandes de sculptures pour la Chambre des Députés. Il pouvait y lire les commentaires ironiques dont la presse avait accueilli la commande adressée à Pradier des statues de *l'Ordre public* et de *la Liberté.* Pradier, politiquement favorable à un gouvernement fort avait donné à *l'Ordre* un frein menaçant, emblème qui pouvait « être mal compris »[77], et qui avait été retiré à la demande du ministre, alerté par les protestations des députés. Les deux statues de *l'Ordre* et de *la Liberté,* d'assez faible intérêt artistique étaient tournées en ridicule. M. Thiers aurait même déclaré : « Je ne puis confier un travail monumental (...) à l'auteur de *l'Ordre* et de *la Liberté.* »[78]

Une seconde épreuve de force a lieu en 1834 à propos du projet de couronnement de l'Arc de Triomphe de l'Etoile. Marochetti et Pradier ont présenté des esquisses ; M. Thiers ménage Pradier, mais lui préfère l'autre sculpteur. Par esprit d'équité, et pour dégager sa responsabilité, M. Thiers a fait ouvrir en juin 1834 un concours officieux. Pradier sollicite si bien Victor Hugo que celui-ci ne peut faire mieux, pour lui témoigner son amitié, que de publier dans *la Revue de Paris*[79] une violente diatribe contre l'institution des concours, avec mise en garde à M. Thiers, pour les travaux d'art qu'il lui reste à attribuer « contre le procédé fatal des concours ». M. Thiers hésite alors à poursuivre cette affaire.

73 Lettre de Pradier citée par D. Baud-Bovy, dans *Nos Anciens...,* deuxième, t. V, 1915, p. 34.

74 Thiers est ministre de l'Intérieur jusqu'en décembre 1832, puis du Commerce et des Travaux publics (31 décembre 1832-27 août 1833) et de l'Intérieur et des Travaux publics (4 avril-10 novembre 1834) ; cf. à ce propos la chronologie établie par Douglas Siler, *op. cit.,* I, p. 355.

75 Il est, en 1820, secrétaire des Musées royaux, successivement secrétaire général et directeur-adjoint, il succède en 1841 au comte de Forbin comme directeur général et le demeure jusqu'en 1848 ; cf. la chronologie établie par D. Siler, *Correspondance,* t. I, p. 341.

76 Article sans titre, non signé, publié par Victor Hugo dans *l'Europe littéraire,* 17 juillet 1833.

77 Lettre du comte de Montalivet à Pradier, 27 septembre 1832 (D. Siler, *Correspondance,* t. I, n° 169).

78 A. Etex, *Souvenirs...,* Paris 1878, p. 196.

79 Article anonyme (de Victor Hugo) *M. Thiers et l'Arc de Triomphe,* dans : *Revue de Paris,* 20 juillet 1834.

Pradier remercie et se félicite des tergiversations du ministre : « Le retard qu'il met à publier et à avertir les artistes et le public le fait soupçonner – cela lui coûte beaucoup et lui ôte bien l'admiration qu'avaient d'abord pour lui tous les artistes. » Et le sculpteur d'ajouter à propos du projet de Marochetti, qui a la faveur de M. Thiers : « Je pense qu'il y a (...) des pots-de-vin entre cet Italien, Marochetti, qui a connu M. Thiers pauvre et dans une petite chambre chez Mme Dosne à la campagne. Il faut qu'il lui ait de grandes obligations, car s'il osait, je crois qu'il le ferait directeur des travaux d'art. » [80]

Tandis que Pradier sollicite un nouvel article, encore plus virulent, de Victor Hugo, il se montre fort aimable avec M. Thiers et se rengorge : « Le ministre a beaucoup de considération pour moi, il me retient souvent à déjeuner. » [81]

La manœuvre échoue ; Pradier évite néanmoins de se brouiller avec le ministre. A l'issue du Salon de 1834, il a reçu la croix d'officier de la Légion d'honneur. M. Thiers lui adresse plusieurs commandes et Pradier exécute, en témoignage d'amitié, le buste de Mme Thiers. La leçon de cette affaire est importante : en juillet 1834, Pradier, capable d'ourdir une intrigue pour intimider un ministre, s'est heurté à la prudence de M. Thiers, qui en cette occasion a préféré renoncer au projet déjà contesté de couronner l'Arc de Triomphe de l'Etoile, plutôt que de céder à la pression du sculpteur, combattue d'ailleurs par une ardente campagne de presse.

Pradier, prompt à intriguer auprès de M. Thiers, doit déployer un égal talent à l'égard de M. Cavé, le directeur des Beaux-Arts. François-Edmond Cavé, pamphlétaire sous la Restauration, est devenu l'un des bénéficiaires de la Révolution de Juillet. Solidement appuyé par ses amis politiques, il s'est mué en fonctionnaire zélé ; depuis 1831, il est chef de la division des Beaux-Arts au Ministère de l'Intérieur. Son biographe, Pierre Angrand, signale avec discrétion que « selon l'importance des appuis, l'opportunité, la valeur des relations, il distribue la manne des commandes de l'Etat aux artistes [82] ». En fait, le directeur des Beaux-Arts a été très vite accusé de manœuvres et de favoritisme.

Pour obtenir la commande des douze *Victoires* du tombeau de Napoléon Ier, James Pradier en est-il venu à offrir un service de vaisselle plate au directeur ? Ses contemporains en étaient convaincus. Mais le directeur des Beaux-Arts, ayant deviné la publicité qui devait accompagner ce don, l'aurait finalement refusé – trop tard, selon le journal *L'Artiste* qui informait ironiquement ses lecteurs que le directeur des Beaux-Arts avait commandé à Pradier un bas-relief ayant pour sujet « Hippocrate refusant des vases d'or et d'argent, présents d'Artaxerxes » [83].

Pradier devait exécuter le buste du directeur des Beaux-Arts en 1846. D'autres suspicions ont pesé plus tard sur la manière dont le sculpteur avait su profiter de la vénalité de l'administrateur [84]. Pradier témoignait d'ailleurs son mépris pour Cavé qu'il traitait volontiers de « vile canaille » [85].

Cependant, Pradier fait preuve d'une véritable estime et de bonnes dispositions à l'égard d'autres membres de l'administration, au premier rang desquels ont doit citer le comte de Cailleux, secrétaire général de la direction des Musées royaux. Le comte de Cailleux occupe ce poste-clé depuis 1822. Il est très proche des artistes, dont il accueille avec une remarquable compréhension les desiderata et les doléances. Pradier, qui l'appelle son « cher mentor », demande comme les autres sculpteurs

80 Lettre de Pradier à Juliette Drouet, 1834 (D. Siler, *Correspondance, t. II,* n° 222).

81 Ibid.

82 Pierre Angrand, *Marie Elisabeth Cavé...,* Paris-Lausanne, 1966, p. 51.

83 *L'Artiste,* XXVII, 1843, p. 192 ; cf. également le *Journal des Artistes,* 1er décembre 1845 et les Cahiers de John Pradier, 5 juin 1875.

84 Pradier a fait l'objet de nouvelles attaques dans l'article intitulé *De l'incorruptibité dans les Arts,* publié par le *Journal des Artistes,* 25 juillet 1847.

85 Lettre de Pradier à Poggi, s.d. (1847), Bibl. Nîmes.

des commandes et des acquisitions, lui rappelle ses acomptes encore impayés... En 1841, le comte de Cailleux est promu directeur général des Musées royaux ; Pradier saisit l'occasion : « Le Roi qui connaît si bien toute chose, n'a pas dû vous nommer au moment d'une exposition sans vous permettre de faire quelques heureux. »[86]

En septembre 1845, Pradier a fait campagne pour son ami Cailleux, candidat pour la seconde fois à l'Institut : « J'ai vu quelques membres de l'Institut. Vous aurez une nomination très honorable. »[87] Pradier, à son tour, lui confie ses ambitions ; il a élevé une réclamation pour une indemnité au sujet de sa statue du duc d'Orléans : « Un *ruban* qui me ferait justement l'égal de quelques-uns de mes confrères serait peut-être plus facile à donner comme récompense dans cette circonstance. »[88] L'indemnité est accordée, mais sans le ruban ; le comte de Cailleux s'entremet alors pour le don à Pradier d'un bloc de marbre pour le buste d'Auber. Une fois cette œuvre achevée, Pradier sollicite du « cher mentor » quelques séances de pose : « je vous l'ai offert »[89].

Pradier associe donc le rôle d'ami à celui de solliciteur à l'occasion des Salons et des distributions de commandes. Habile manœuvrier, il peut intervenir plusieurs fois pour la même affaire, user de recommandations, discréditer ses rivaux ; il met à son service ses relations pour assurer le succès d'une démarche ; tour à tour le baron Vigier, député du Morbihan, M. Debelleyme, président du Tribunal de première instance de Paris, le général Baron de Feuchères, bienfaiteur des hospices de la ville de Paris, M. Girard, maire de Nîmes et Pair de France, sont priés d'intervenir en sa faveur pour diverses affaires.

Pradier use dans l'art de la sollicitation d'un ton où sous la politesse perce peu à peu la conviction de son talent : « Le plus fameux statuaire du siècle presque misérable, cela ne fait pas honneur à son pays, dit-on »[90], déclare-t-il volontiers.

Cette forme d'autosatisfaction paraît légitime dans la mesure où l'opinion qui règne dans les bureaux est favorable au talent de Pradier. Les rapports adressés par le comte de Cailleux à Sa Majesté à l'issue de chaque Salon attestent le respect et la faveur de l'administration à l'égard de Pradier. Les propositions d'acquisitions et de commandes ne sont pas ménagées[91]. Les commandes de portraits du roi et des princes de la famille royale, de tombeaux pour la chapelle des Orléans à Dreux témoignent de la bienveillance du roi et de son administration pour le sculpteur, et de son insertion dans le Panthéon de l'art officiel. La commande des statues des *Victoires* de la crypte du tombeau de Napoléon est une des consécrations de la carrière du sculpteur.

La faveur assez marquée dont jouit Pradier diminue cependant à la fin du règne de Louis-Philippe, sous la pression des événements qui commandent une restriction des crédits affectés aux commandes d'art.

Dernières années : déboires parisiens et succès méridionaux

Dans ses dernières années, Pradier, toujours désireux d'assurer ses succès à Paris mais désappointé par les changements politiques et esthétiques de la capitale, trouve peu à peu un domaine d'élection dans les villes du Midi où il fait figure d'artiste officiel, et dont l'accueil compense certaines désillusions parisiennes.

86 Lettre de Pradier au comte de Cailleux, s.d. (avril-mai), coll. Pierre Lièvre.

87 Lettre de Pradier au comte de Cailleux, 4 septembre 1845, pub. par Th. Silvestre, *Histoire des Artistes vivants*, première série, Paris 1856, p. 220. Le comte de Cailleux fut élu comme membre libre, en remplacement du comte de Vaublanc.

88 Lettre de Pradier au comte de Cailleux, pub. par Th. Silvestre, *op. cit.*, p. 218.

89 Id. pub. par Th. Silvestre, *op. cit.*, p. 216.

90 Lettre de Pradier au comte de Cailleux, pub. par Th. Silvestre, *op. cit.*, p. 219.

91 Rapports du comte de Cailleux, dans : *Procès-verbaux des Salons*, Archives du Louvre, X, Salons de 1831 à 1847.

James Pradier avait accueilli non sans espoir les événements de février 1848. Déçu par le mécénat de la Monarchie de Juillet, qui lui paraissait accorder une place insuffisante à ses travaux, il désirait depuis quelque temps la chute de Louis-Philippe, ce « roi avare »[92]. La Seconde République apporte au sculpteur des espoirs nouveaux ainsi que des désillusions. Confrontée aux jeunes talents, sa réputation est un peu amoindrie. Ses options politiques passées ne facilitent pas sa carrière actuelle. Cependant, grâce à sa combativité, le sculpteur parvient à maintenir sa production et à conserver un genre de vie assez brillant.

Avant même les événements de février 1848, Pradier a conçu des espoirs en faveur de la branche des Bourbons. Il a témoigné de sa foi légitimiste en adressant, par anticipation, une « coquille de l'espérance », dès janvier 1848, au comte de Chambord, que dans ses lettres il pare du titre de « Henri V ». Pradier pense que l'heure d'une seconde restauration est arrivée : « peut-être ce jour n'est-il pas loin, selon mes prévisions ». Ce changement politique attendu lui paraît favorable à sa carrière. « Henri V » lui a adressé, en remerciement de son présent, une tabatière à ses armes. « Peut-être verrai-je luire la justice pour moi », a soupiré Pradier[93].

Les événements ont un tout autre résultat ; mais les hommes qui accèdent au pouvoir ne sont pas foncièrement hostiles au talent de Pradier ; les « républicains » n'ont pas dans le domaine artistique des goûts très nouveaux. C'est surtout du passé de Pradier que l'on tient compte, plutôt que de son talent, pour lui refuser certaines faveurs.

Un projet de concours pour une figure de la *République* destinée à l'Assemblée nationale ayant été émis, Pradier a sollicité l'honneur de voir accepter, hors concours, une statue de la *République*, qu'il proposait comme « don patriotique »[94]. Cette offre est repoussée, et le *Journal des Artistes* ironise sur le cas du sculpteur qui « n'a rien eu de plus pressé, pour témoigner sa reconnaissance publique des bienfaits de Louis-Philippe et des siens, que de fabriquer, en toute hâte, une personnification qui n'a rien de républicain »[95]. Au concours ouvert à la fin février 1848, Pradier envoie probablement des esquisses. Ce concours, qui commence les solennités artistiques de la Seconde République, annonce la cohue qui règnera quelque temps après au Salon de 1848 ; dans la série des œuvres proposées au concours (cent soixante-quatre figures sculptées de la *République*) le meilleur côtoie le pire. Au Salon de 1848, la suppression du jury a entraîné une certaine anarchie. Aussi les hommes du gouvernement sont-ils assez hésitants sur le choix des orientations artistiques ; alors que le romantisme en sculpture est déjà révolu, la découverte de « jeunes talents » est malaisée ; des trois figures de *République,* exécutées entre 1848 et 1851 par Soitoux, Roguet et Bosio neveu, et par eux exposées au Salon de 1851, aucune ne satisfait le public.

Le mécontentement des artistes s'était manifesté dès le mois de mai 1848 ; David d'Angers, Préault, Duret, Foyatier et Pradier se plaignaient que « la majeure partie des sculpteurs connus » c'est-à-dire eux-mêmes, n'aient pas été invités à juger les statues de la *République*[96]. Les sculpteurs favorisés par le gouvernement de la république étaient Toussaint, Debay, Dantan, Rude. A part ce dernier, ces artistes n'étaient pas doués d'un talent très brillant. Une telle situation ne pouvait qu'être favorable, à long terme, à Pradier.

Après quelques tergiversations, les « Républicains » se sont adressés pour les commandes d'art à l'équipe de sculpteurs léguée par la Monarchie de Juillet. L'arrivée au pouvoir du général Cavaignac a permis à toute une

92 Lettre de Pradier au comte de Cailleux, s.d. (1847) pub. par Th. Silvestre, *Histoire des Artistes vivants,* première série, 1853, p. 219.

93 Lettre de Pradier à Jules Canonge, pub. par D. Baud-Bovy, *op. cit.,* p. 37.

94 Lettre de Pradier à Charles Blanc, s.d. (1848), B.P.U., Genève.

95 *Journal des Artistes,* année 1848, p. 84.

96 Pétition au citoyen ministre de l'Intérieur, 17 mai 1848, Paris, Archives nationales, F 21, 566.

catégorie d'artistes d'obtenir des commandes, de solliciter de nouvelles acquisitions.

Pradier a eu la chance et le talent de réunir, assez rapidement, à la protection du général Cavaignac, l'amitié de Charles Blanc, qui a succédé à M. Cavé à la direction des Beaux-Arts. Légèrement méfiant à l'égard de Charles Blanc, Pradier est en revanche un fidèle « inconditionnel » du général Cavaignac. Charles Blanc admirait Barye, Préault et Moine. Ses critiques des Salons montrent qu'il a su également apprécier les œuvres de Pradier.

Après quelques démêlés, les relations de Pradier et de Charles Blanc s'améliorent ; Pradier invite Charles Blanc à ses soirées[97] ; entre eux s'échange une correspondance assez nourrie ; Pradier avait d'abord conçu quelques inquiétudes ; il se plaignait auprès de Victor Hugo ; « rien de nouveau pour moi dans les arts ; connaissez-vous Charles Blanc ? Pourriez-vous le voir ou lui écrire ? »[98]

Le général Cavaignac est un ami de Pradier, qui l'a probablement connu en exécutant son buste. Personnalité énergique, Cavaignac se montre très dévoué à ses amis. Pradier est d'ailleurs disposé à en profiter : « je vais tirer tout ce que je pourrai de service de mon général » prévoit-il[99].

Pradier a également l'occasion de réaliser un buste de Lamartine, mais les circonstances ne donnent pas au sculpteur la possibilité de tirer parti de cette œuvre, pour obtenir la protection de Lamartine, dont la situation politique est d'ailleurs assez incertaine.

Deux questions essentielles rendent nécessaire pour Pradier la bienveillance du gouvernement ; le sculpteur achève les *Victoires* du tombeau de Napoléon, dont il avait interrompu l'exécution en 1847 ; mais les paiements se font attendre. D'autre part, Pradier a terminé une statue de *Nyssia,* qu'il expose au Salon et dont il souhaite l'acquisition par l'Etat. Il s'adresse à ce sujet à Victor Hugo, à Théophile Gautier et au général Cavaignac pour rappeler qu'il propose sa *Nyssia.* Il sollicite également une des « quelques statues de généraux morts en juin qu'on va commander pour Versailles ; celle aussi de l'archevêché ».

L'arrivée au pouvoir de Louis-Napoléon Bonaparte apporte peu d'amélioration à la situation du sculpteur ; le prince-président, préoccupé par la situation intérieure et extérieure de la France, n'accorde à l'encouragement des arts qu'un intérêt limité. C'est le nouveau directeur des Musées nationaux, le comte de Nieuwerkerke, qui dans ce domaine, a la main haute sur les destinées de l'art. Il fait acheter les œuvres de Pradier exposées aux Salons de 1851 et de 1852, et reçoit volontiers Pradier aux réunions artistiques qui ont lieu dans l'appartement que le directeur des Musées occupe au Palais du Louvre à partir de 1851[100]. Le comte de Nieuwerkerke est lui-même un amateur fervent de sculpture ; il a reçu des leçons du sculpteur Marochetti. Les relations de Pradier et de Nieuwerkerke sont cordiales, comme en témoignent les lettres adressées par le sculpteur au directeur des musées.

Mais Pradier se juge méconnu ; il a offert à Louis-Napoléon Bonaparte un buste de leur ami commun, le général Dufour, comme témoignage de sympathie. Il ambitionne d'exécuter le buste du prince-président lui-même, d'obtenir définitivement la commande du couronnement de l'Arc de Triomphe de l'Etoile, dont il est à nouveau question. Louis-Napoléon Bonaparte le remercie de son envoi de buste du général Dufour, mais le buste du prince-président entrepris par Pradier demeure inachevé.

Pourtant, les satisfactions ne manquent pas au sculp-

97 La lettre de Pradier à Charles Blanc à propos du buste de Lemot s'achève sur une invitation à venir jouer aux dominos, Paris, Archives nationales, F 21, 484.

98 Lettre de Pradier à Victor Hugo, s.d.

99 Lettre de Pradier à J. Canonge, s.d. (1848), Bibl. de Nîmes ; publ. par D. Baud-Bovy, *op. cit.,* p. 43.

100 P. A. Lemoisne, *Les Soirées du Louvre : aquarelles d'Eugène Giraud,* Paris, 1921 ; Lemoisne reproduit un tableau de Biard dont la localisation actuelle nous est inconnue, et qui montre une soirée chez M. de Nieuwerkerke, à laquelle assiste Pradier.

teur; à l'issue du Salon de 1848, la *Nyssia* lui vaut l'octroi, à titre de médaille de première classe, d'une coupe en porcelaine de Sèvres, qu'il est appelé à choisir avant tous les autres désignés pour une récompense analogue. Grâce aux recommandations conjuguées des amis influents, et aussi en raison de son indéniable qualité plastique, la *Nyssia* est achetée par l'Etat pour le musée de Montpellier; Pradier reconnaît: « je l'ai laissée (...) presque pour rien, vu les circonstances et le désir que j'ai que cette œuvre soit dans le musée de Montpellier » [101].

L'affaire des *Victoires* du tombeau de Napoléon n'avait guère progressé. Une commission venait d'être nommée pour étudier la comptabilité et l'état d'avancement des travaux. Une somme de 180 000 francs restait due à Pradier, sur les 240 000 francs qui lui avaient été alloués. Pradier alertait Victor Hugo, le priant de faire accélérer le paiement de la somme qui lui restait due: « Je vous supplie de venir à notre aide (...) jamais, cher ami, nous avons eu tant besoin de vous. » [102] Le rapport de la commission fut relativement favorable à Pradier. Mais le paiement des *Victoires* se fait attendre. Pradier avait alors coutume de dire: « Le tombeau de l'Empereur sera mon tombeau. »

Malgré ces déboires, la position officielle de James Pradier a résisté aux événements; dans ce domaine, le dynamisme du sculpteur est manifeste.

Au Salon de 1849, où il a exposé la *Chloris,* c'est au sculpteur Cavelier que la première médaille a été attribuée pour la statue de *Pénélope:* Pradier se révolte, et demeure combatif: « Vous voyez que les *chevrons* ne servent à rien (...), que de prouver qu'on vieillit; tout ceci n'abat pas mon courage, et je leur donnerai du mal », et il ironise sur ces « lueurs », qui s'éclipseront « après un premier rayon ». [103]

Pradier est donc décidé à défendre sa position; il a été un des premiers à renouer avec la vie mondaine, à rouvrir son salon. Il a regroupé son cercle d'amis, et il plaisante volontiers, auprès de ses convives, une fois l'alerte passée, sur les vins de Bordeaux et de Bourgogne, « premières sources de nos consolations, qu'aucune révolution ne pourra détruire, pas même le socialisme sous la raison Proudhon et Cie » [104].

Les années suivantes n'apportent guère de lauriers nouveaux au sculpteur. Si Pradier achève pour le péristyle de la Bourse une statue assise de *L'Industrie* et vend à l'Etat sa statue *d'Atalante* exposée au Salon de 1851, il n'a pas encore décidé le gouvernement à lui confier l'exécution du couronnement de l'Arc de Triomphe de l'Etoile. Pradier s'adresse au prince-président: « Permettez-moi de rappeler à votre souvenir le projet de couronnement de l'Arc de Triomphe de l'Etoile... l'apothéose seule est digne du grand Empereur, votre illustre oncle (dont je suis fier d'avoir été un moment le protégé dans ma jeunesse)... je ne vous demande que l'honneur d'exécuter ce travail qu'un grand concours m'a adjugé, croyant en être digne ». Et l'artiste sollicite « cet acte de justice sans lequel l'effet fâcheux (...) semblerait une disgrâce » [105].

Les difficultés de l'achèvement des *Victoires* du tombeau de l'Empereur ont été laborieusement aplanies, après la réunion d'une seconde commission (1849). Mais en juillet 1850, Pradier n'a toujours pas reçu les 180 000 francs qui lui restent dus. Pradier a cependant repris espoir. Il avoue en 1850 à son ami Jules Canonge, que Paris « n'est pas trop mal, à quelques travaux près et à l'oubli qu'on semble vouloir me conserver trop longtemps » [106].

101 Lettre à Jules Canonge, pub. par J. Canonge, *op. cit.*, p. 81.

102 Lettre de Pradier à Victor Hugo, s.d. (1848), Paris, Musée Victor Hugo.

103 Lettre de Pradier à Poggi, Genève, 8 novembre 1849, Bibl. de Nîmes.

104 Lettre de Pradier à Jules Canonge, s.d. (1848) Bibl. de Nîmes, pub. par D. Baud-Bovy, *op. cit.*, p. 39.

105 Lettre de Pradier au prince-président, 31 mai 1852, publiée dans *I.C.C.*, XXVIII-XXVIII, 1893, col. 128-129.

106 Lettre de Pradier à J. Canonge, s.d. (1850) cit. par J. Canonge, *Passim*, Paris, 1863, p. 77.

Au moment de la tourmente révolutionnaire, James Pradier avait pensé à quitter Paris pour Rome ou Florence ; il avait convoité une commande du comte Demidoff ; ayant ensuite suffisamment rétabli sa position grâce au retour d'un gouvernement fort, il demeure dans la capitale française, mais considère cependant que la place qu'on lui accorde ne répond pas à ses légitimes aspirations ; aussi a-t-il tourné depuis quelques temps ses vues vers la province et l'étranger.

En 1849, il propose à la municipalité de Genève d'exécuter une fontaine colossale avec pour thème *Polyphème, Acis et Galatée,* d'après le modèle qu'il avait exposé dans son atelier de l'Institut en juillet 1845 ; en 1850, il est pressenti pour exécuter le tombeau de la reine des Belges[107] ; l'année suivante, il profite de l'occasion de l'Exposition universelle pour offrir à la reine Victoria une de ses œuvres, la *Sapho debout*[108]. Mais ces démarches ne produisent pas l'effet escompté ; la municipalité de Genève impose chaque fois des délais aux offres du sculpteur. Pradier conclut : « Cette fontaine est encore manquée ». Le roi de Belgique ne s'adresse pas à Pradier pour le tombeau envisagé. Seule la reine Victoria, flattée du présent de Pradier, a daigné lui commander une statue en pendant : c'est la *Médée,* exposée au Salon de 1851. Mais ce n'est pas, là encore, « la grande commande » que Pradier a sans doute espérée.

L'accueil reçu par l'artiste dans les villes de province est plus chaleureux. C'est vers le sud de la France que Pradier s'est tourné ; déjà en 1842, il avait obtenu de la municipalité de Nîmes la commande d'un buste du général baron de Feuchères, bienfaiteur de cette ville ; la municipalité avait d'abord songé à s'adresser à David d'Angers, mais ce dernier s'était dérobé. Pradier s'est créé des amis méridionaux ; outre le général de Feuchères, des hommes de lettres comme Méry, Jules Canonge, Jean Reboul, des peintres comme Fouque ou Victor Chavet[109]. Ces célébrités locales, réunies dans le salon de Mme Grange, la fille du peintre Réattu, qui est à Nîmes le « phare des beaux esprits », sont très flattées de s'entretenir avec un artiste aussi réputé que Pradier. Ce dernier, dont les façons agacent un peu les milieux parisiens, est à l'aise avec la verve méridionale ; il y disserte avec volubilité des Beaux-Arts, et ses opinions n'y rencontrent pas d'opposition blessante mais un respect et une admiration fervente.

La sympathie de ses amis méridionaux est fructueuse. Jules Canonge est le conseiller artistique de bien des municipalités. Il se fait à plusieurs reprises l'intermédiaire entre le sculpteur et les villes désireuses de procéder à des décorations urbaines. La première, la municipalité de Nîmes s'est adressée à Pradier pour l'exécution de la fontaine de l'esplanade de cette ville.

A leur tour, Aigues-Mortes et Arles font appel, grâce à Jules Canonge, au sculpteur pour une statue de saint Louis et un buste de Lamartine. Après Jules Canonge et Jean Reboul, les notables de Nîmes demandent à Pradier d'exécuter leurs bustes. Ainsi Pradier trouve chez les méridionaux une compréhension et un enthousiasme que ses œuvres ne suscitent pas toujours à Paris.

En 1846, *La Poésie Légère,* envoyée au musée de Nîmes, y avait fait sensation ; Pradier fait accorder sa statue de *Nyssia* (1848) au musée de Montpellier. Il se préoccupe d'obtenir les commandes des statues de Mgr de Belzunce et de Pierre Puget pour Marseille et d'Adam de Craponne pour Salon-de-Provence.

La mort du sculpteur interrompt ce début d'orientation vers le Midi de la France. On peut croire que si Pradier avait vécu plus longtemps, bien d'autres villes méridionales seraient aujourd'hui dotées de ses œuvres. Ainsi la carrière de Pradier s'achève sur une transition interrompue. S'il n'est plus, à proprement parler, un artiste officiel « parisien », il n'a pas encore confirmé son implantation nouvelle...

107 Journal *Le Théâtre,* août 1850.

108 Lettre de Pradier à Poggi à Nîmes, cachet postal Genève 8, août 1848, Bibl. de Nîmes.

Pradier et les musées de France

Isabelle Leroy-Jay Lemaistre

Dès 1819, date de sa première apparition au Salon à son retour de Rome, sur deux œuvres exposées, Pradier vend à l'Etat la principale: *Bacchante couchée* (Catalogue n° 2). C'est le premier jalon d'une carrière marquée par les très nombreuses acquisitions faites par les collections publiques françaises. Contrairement à ce que suggéreraient les multiples plaintes contenues dans sa correspondance, Pradier fut un sculpteur très réellement favorisé par les autorités administratives, et régulièrement encouragé par d'importantes acquisitions. Comme tout artiste, pour vendre à l'Etat, Pradier peut s'adresser à deux administrations différentes: le Ministère de l'Intérieur, dont dépend la direction des Beaux-Arts, qui décide et règle les acquisitions faites pour les départements, et d'autre part l'Intendance de la liste civile pour les commandes de la Maison du roi: c'est de cette administration que dépendent les acquisitions faites par l'administration centrale des musées pour le Louvre, le Luxembourg et Versailles. Pradier, souvent choisi, saura d'ailleurs susciter les commandes.

La plupart des commandes, qu'elles soient passées par l'Etat, le plus souvent, ou par des particuliers, se font à l'occasion des expositions du Salon, nom donné à ces manifestations temporaires qui avaient lieu au Louvre dans le Salon carré, prêté à partir de 1737 par le roi. Depuis 1803 l'Institut dirige cette institution qui est bisannuelle, puis annuelle à partir de 1830 (1832 excepté, année du choléra). A l'occasion de ces expositions, l'artiste doit franchir de nombreux barrages[1]: il doit apporter à la direction du musée les œuvres qu'il désire exposer, accompagnées d'une notice pour la rédaction du catalogue, à l'exclusion d'œuvres présentées lors des Salons précédents. Alors commence la période d'angoisse: ce n'est en principe que le jour de l'ouverture du Salon que les artistes peuvent voir si leur œuvre a été admise et comment elle est présentée. Le jury, composé de membres de l'Institut, placés sous l'autorité du directeur des musées, n'a d'ailleurs jamais refusé d'œuvre de Pradier, et dès 1827, lui-même membre de cette institution, est désormais exempté de l'examen du jury.

La seule difficulté enregistrée est celle du Salon de 1834 où le groupe du *Satyre et Bacchante* (Catalogue n° 6) jugé trop choquant par ces messieurs, mais aussi par les journalistes et par le public, fut placé dans un réduit en retrait. Selon les années, les sculptures sont exposées au Louvre dans les sous-sols humides puis dans la Salle Henry IV. Les visiteurs, attirés dès cette époque plus par la peinture que par la sculpture, redescendent, fatigués de leur circuit au premier étage: sur ce parcours se trouve un palier, très fréquenté par le public et très envié par les sculpteurs. Régulièrement les œuvres de Pradier y sont présentées, au moins à partir de 1833[2]. Avec tout le poids que lui confère son titre de membre de l'Institut, Pradier défend âprement cet emplacement, le meilleur de tous, contre l'envahissement même de ses élèves[3].

Une fois les œuvres acceptées par le jury, placées en un endroit favorable, imprimées sur le *Livret du Salon* ou ses divers suppléments, l'artiste peut également avoir la fortune de faire partie des bénéficiaires d'une récompense offerte par le roi à l'issue du Salon, ou voir ses œuvres acquises. L'administration dresse en effet des listes d'artistes proposés pour les diverses récompenses et médailles: Pradier est cité dans presque tous les rapports adressés au roi à cette occasion. En 1834, même, année où le *Satyre et Bacchante* dut être placé à l'écart des chastes regards, Montalivet signe un rapport[4] élogieux pour les sculptures de Pradier, sans aucune allusion au scandale provoqué par le sujet et son traitement peu équivoque: «Son ouvrage est rempli

1 J. Lethève, *La vie quotidienne des artistes français au XIXe siècle,* Paris, 1968, pp. 117-133.

2 *L'Esprit public,* 21 mai 1846, parle du «petit retrait que Monsieur Pradier semble s'être réservé».

3 A. Etex, *Souvenirs d'un artiste,* Paris, 1878, p. 184.

4 Archives du Louvre, X, 1834. Rapport au roi à l'occasion du Salon.

d'originalité » et, précise-t-il, Pradier est « peut-être de tous les sculpteurs celui qui a taillé le plus de marbres. » Cette année-là, Pradier obtiendra une « mention honorable » attribuée aux artistes précédemment médaillés et sera promu officier de la Légion d'honneur. Malgré ses demandes réitérées, l'œuvre ne sera pas achetée par l'administration. En 1848, Pradier obtient même, d'un gouvernement auquel il n'est pas favorable, la plus haute récompense du Salon pour sa *Nyssia*[5] (Catalogue n° 15), un vase de la Manufacture de Sèvres d'une valeur de 1700 fr. Pratiquement à chaque Salon, Pradier présente une œuvre en marbre, soit commandée par avance par l'administration comme la *Vénus* (Répertoire n° 17), faite dans un marbre de Saint-Béat dont le gouvernement voulait essayer puis développer les carrières ou le *Prométhée* (Répertoire n° 16) pour le Jardin des Tuileries, soit exposée directement en marbre au Salon où notre sculpteur espère trouver un acheteur.

Mais le Salon avait pris une importance telle dans le début du XIXe siècle et la progression sera vraiment arithmétique, qu'il ne jouait plus son rôle de présentation des œuvres essentielles. Aussi depuis quelques années le besoin se faisait-il sentir de rassembler une sélection des meilleurs ouvrages présentés au Salon. Cette sélection des artistes vivants, ancêtre de nos musées d'art contemporain, va former le noyau des collections d'art officiel XIXe du Louvre et du Musée d'Orsay. Comme le remarque G. Lacambre[6], aucun acte officiel précis ne semble avoir donné le jour à ce nouveau musée d'art contemporain.

Toutefois, le 24 avril 1818, anniversaire de la rentrée du roi en France, « la Galerie du Luxembourg destinée aux artistes vivants »[7] ouvre ses portes au public. Cette galerie était originairement composée des tableaux de Rubens, la série de Marie de Médicis qui fut alors envoyée au Louvre. Il fut décidé de les remplacer par des œuvres d'artistes français contemporains. Dès le départ conçue « pour l'étude des artistes » qui sont reçus tous les jours, sauf le samedi et le dimanche, « jour d'entrée pour le public », cette galerie fut certainement d'une grande importance pour la formation[8] et l'émulation des jeunes sculpteurs. Dupaty, membre de l'Institut, fait office de conservateur pour la sculpture avec le titre de « statuaire adjoint ». Dès 1808, l'ensemble du Luxembourg apparaît comme un rassemblement d'exemples, d'œuvres d'artistes remarquables et il va s'enrichir assez régulièrement des quelques œuvres jugées les plus importantes parmi celles qui sont exposées au Salon et acquises par la Direction des Musées. Sur les sept sculpteurs représentés en 1818, trois seulement sont encore vivants : Delaistre, Dupaty et Houdon. Petit à petit, les collections s'enrichissant, la proportion des artistes vivants va augmenter considérablement.

La peinture règne en maître dans les galeries : soixante-douze puis soixante-quatorze tableaux en 1818, gravures, dessins et sept sculptures d'artistes contemporains[9] : être admis au Luxembourg marquait pour un sculpteur le sommet de la consécration officielle car le nombre des élus, même s'il va augmenter avec le siècle, est toujours resté très faible.

En 1825, outre les sept scupteurs[10] déjà présentés,

5 Journal des Beaux-Arts, 20 août 1848.

6 G. Lacambre, *Le Musée du Luxembourg en 1874,* exposition, Paris, Grand Palais, 31 mai-18 novembre 1974 – Introduction p. 7 et suivantes.

7 *Explications des Ouvrages de peinture et sculpture de l'Ecole moderne de France, exposés le 24 avril 1818 dans la Galerie royale du Luxembourg, destinée aux artistes vivants. 1818.*

8 G. Lacambre, *idem.*

9 *Explication des Ouvrages...* dans l'entrée : Moitte, *La France entourée des Vertus et appelant ses enfants à sa défense,* bas-relief en plâtre commandé en 1798 pour décorer le vestibule du Palais du Luxembourg, côté jardin.
Dans le vestibule de la Galerie :
Delaistre (1746-1832), *Psyché et l'Amour,* groupe en marbre (Louvre, N. 15.515)
Pajou (1730-1809), *Psyché abandonnée,* statue en marbre (Louvre, CC 231)
Allegrin, *Diane au bain,* statue en marbre (Louvre, MR 1746) ; *Vénus sortant du bain,* statue en marbre (Louvre, MR 1747)
Dupaty (1771-1825), *Pomone,* buste en marbre (Palais du Luxembourg)
Houdon (1741-1828), *Vestale,* buste en marbre (Louvre, cat. 1352) ; *Un Centaure* (copie faite à Rome) ?
Julien (1731-1804), *La Baigneuse* (Rambouillet, CC 230).

10 *Explication des Ouvrages... Luxembourg,* 1825

Fig. 9 A. Roux, Louis-Philippe visitant le Luxembourg. Musée de Versailles.

apparaissent Bosio[11], Cartellier[12], Chaudet[13], mort en 1810, et Pradier avec *Psyché*[14] (Catalogue n° 5), dont le modèle avait fait tant de scandale au Salon de 1824. Pradier qui a trente-cinq ans, fait figure de jouvenceau dans cette assemblée dont la moyenne d'âge est de plus de cinquante ans. Quand le *Fils de Niobé* (Catalogue n° 4) et la *Vénus au bain* vont rejoindre *Psyché*, en 1829[15], sur quatorze sculptures exposées, Pradier est donc représenté par trois statues: les autres sculpteurs, ils sont douze en tout, sont présents avec une seule œuvre chacun, Dupaty excepté, qui en tant que conservateur de la galerie, expose deux œuvres (fig. 9). A l'arrivée de la famille d'Orléans au pouvoir, Pradier est déjà au sommet de la gloire: en 1829, il est le sculpteur le plus choyé de toute l'administration des musées: aucun artiste sculpteur n'est entré aussi jeune au Luxembourg, aucun sculpteur n'est aussi bien représenté que lui dans ces galeries.

Quand Pradier n'obtient pas de commandes au Salon, quand les particuliers n'ont pas suffisamment d'argent à débourser, alors une autre manne peut encore tomber sur lui comme sur tout artiste officiel, une commande pour les galeries historiques du Musée de Versailles. Symbole de la Monarchie absolue, Versailles, après avoir été pillé sous la Révolution, demeura inhabité de façon régulière sous la Restauration. La municipalité et la préfecture de Seine-et-Oise faisaient requête sur requête auprès du roi pour demander la réinstallation de «leurs majestés dans le palais». Mais le symbole était trop puissant et pour éviter que Versailles ne soit transformé en hôpital militaire, Louis-Philippe décida d'en faire un musée «à toutes les gloires de la France»; ce roi-citoyen, «d'un palais consacré à l'apothéose d'un seul homme, a fait le palais de toutes les grandeurs nationales»[16].

Dès 1797 s'était imposée l'idée de faire de Versailles un musée; en 1804, le château devient Domaine de la Couronne; il est remis en état. On ne sait pas exactement à partir de quand Louis-Philippe s'intéresse à Versailles mais dès le début de 1833 le roi fait plusieurs visites au château: «Dès les premiers mois de l'année 1832, dit Montalivet, le roi m'avait entretenu de ses projets sur Versailles. Mais il ne les a définitivement arrêtés que dans les premiers jours de juin 1833...[17]: sa volonté était de réunir dans le château un vaste musée et tous les souvenirs historiques nationaux qu'il appartient aux arts de perpétuer[18].» Le rapport de Montalivet fait ressortir le besoin, outre les œuvres récupérées dans les diverses collections publiques, de commander des œuvres aux artistes pour repeupler de portraits ces galeries. «Le grand nombre sera donc demandé à nos peintres et à nos sculpteurs qui devront ainsi à la sollicitude de votre Majesté pour les grands travaux des arts, une nouvelle occasion de réhausser la gloire de l'Ecole française.»[19] W. Gaetghens montre très bien cette volonté de Louis-Philippe de faire du château un centre d'éducation populaire afin d'en appeler à la conscience collective de la Nation: tout cela pour renforcer l'autorité et le prestige du souverain en lui donnant en quelque sorte une nouvelle légitimité. Aux yeux du roi, Versailles doit être beaucoup plus qu'un musée; on parle alors de «sanctuaire national»[20]. Parmi les œuvres commandées pour Versailles, faut-il distinguer, car la séparation n'est pas toujours si nette, les héros de la Nation

11 Bosio (1778-1845), *Hyacinthe,* statue couchée en marbre (Louvre, LL 52)

12 Cartellier (1757-1831), *Minerve,* statue en marbre (Versailles, MR 313)

13 Chaudet (1763-1810), *Œdipe et Phorbas,* groupe en marbre (Louvre, N. 15.538)

14 *Explication des Ouvrages... Luxembourg,* 1825 (Louvre, LL 312)

15 *Explication des Ouvrages... Luxembourg,* 1829, p. 71.

16 *Panégyriste,* 10 juin 1837. Cité par P. Lemoine, dans: T.W. Gaetghens, *De la résidence royale au Musée historique,* Anvers, 1984, p. 34.

17 C.B. de Montalivet, *Le Roi Louis-Philippe et sa liste civile,* Paris, 1850. Nouvelle édition, Paris, 1851, p. 240. Cité par T.W. Gaetghens, p. 49.

18 «La première mention écrite de la nouvelle destination du château se trouve dans le rapport de l'architecte Nepveu (8 août 1833)...»

19 Archives du Louvre S. 6 – approuvé le 1er septembre 1833.

20 T.W. Gaetghens, p. 41.

française et les ancêtres de la famille d'Orléans qui, de droit, accèdent alors au rang de héros nationaux, glorifiant ainsi le plus illustre de leurs successeurs, rassembleur de tous les Français quelles que soient leurs idées politiques, et fils par la gloire ou par le sang de tous ces héros ? S'inscrivant dans ce mouvement de fascination exercée par l'étude de l'histoire sous la Restauration, la constitution des galeries de portraits historiques fut très importante pour les artistes. On a loué les commandes massives faites aux sculpteurs par Napoléon III, pour le Nouveau Louvre, pour l'Opéra... Déjà Louis-Philippe, avec la constitution des « Galeries historiques » de Versailles, a permis à de nombreux sculpteurs de travailler, multipliant les commandes de statues et de bustes en marbre et en plâtre. Pradier ne sera pas absent des heureux élus.

Les grandes commandes de statues et de bustes pour les galeries historiques commencent en 1834[21] et dès 1835 il est question de demander à Pradier une statue pour les galeries du Musée de Versailles : Jeanne d'Arc devait apparaître aux côtés de Clovis, Dagobert et Charles Martel[22]. Mais cette première commande ne sera pas réalisée. C'est en 1836 que commence véritablement le flôt de commandes pour les galeries. La première statue exécutée par Pradier est celle, capitale à plus d'un égard, de *Gaston d'Orléans* (Répertoire n° 213), frère de Louis XIII, dont le modèle en plâtre lui a été commandé le 17 mai 1836 et le marbre, aujourd'hui à Blois, le 11 avril 1838. Pour cet ensemble, plâtre et marbre, Pradier reçut 12 000 fr. échelonnés de 1836 à 1839, le bloc de marbre étant fourni. De la fin de 1835 à la fin de 1839, Pradier a touché 48 000 fr. pour les seuls travaux commandés pour les galeries de Versailles, travaux qui lui ont donc fourni un revenu annuel moyen de 12 000 fr. Il toucha également 48 000 fr. pour les années 1842 à 1847, ce qui fait un revenu annuel de 9600 fr. pour une statue en marbre avec son socle décoré[24] et deux statues de plâtre. Evidemment, il faut retirer de tout cela le prix de la terre, du plâtre, des armatures, l'argent dû aux mouleurs et aux praticiens[25]. Mais si l'on songe que Rude, ayant réussi à se constituer une rente annuelle d'environ 1500 fr., estima son existence matérielle assurée à tel point qu'il refusa l'argent que lui proposait Thiers pour son voyage en Italie[26], la différence de besoins qui existait entre les époux Rude et les époux Pradier frappe immédiatement. Pradier, quant à lui, dans une lettre où il se plaint des retards de paiements de l'administration comptabilise ses dépenses à 11 500 fr. pour une statue de marbre vendue 12 000 fr.[27] Mais il omet de préciser que le marbre lui fut, assez fréquemment offert, ce qui diminue les frais presque de moitié. De plus, bien que bon nombre d'œuvres aient leur prix fixé par l'administration, pour les autres, les prix de Pradier sont souvent plus élevés que ceux des autres artistes[28]. Choyé au Salon, principal élu du Luxembourg, Pradier est donc également le plus important bénéficiaire des commandes de sculptures faites pour Versailles. Si nous nous reportons au catalogue d'Eudore Soulié[29], une fois encore c'est le nom de Pradier qui vient en tête pour le nombre d'œuvres présentées : dix-sept, suivi de près par Dantan aîné (quinze œuvres, surtout des bustes). Rude, pour sa part, n'était représenté que par une statue de marbre et trois

21 Archives du Louvre S. 6 – 10 mai 1834.

22 Archives du Louvre S. 6 – 2 juillet 1835.

23 Archives nationales 04 – 1775.

24 *Le Duc d'Orléans* (Catalogue n° 47-49).

25 J. Lethève, *op. cit.*, p. 165.

26 Idem, p. 163.

27 Le 28 octobre 1850 : « Pour modèle, terre, armature et moulage... 1500
Pour un beau bloc de marbre... 5000
Pour praticiens, outils, etc. 5000
Il reste à l'auteur 500 fr. Voilà la façon dont s'enrichissent les sculpteurs. »
Bibliothèque Doucet, carton 40 (Pradier).

28 Archives du Louvre, X, 1833. Acquisitions : « Pradier, *Cyparisse,* 10 000 fr., Rude, *Pêcheur Napolitain,* 6000 fr. »

29 E. Soulié, *Notice du Musée national de Versailles,* Paris, 1880.

bustes en plâtre[30]. Des sculpteurs comme Barye, Félicie de Fauveau, Antonin Moine[31] ou Préault[32] ne sont pas ou très peu représentés dans les galeries historiques. Il faudrait d'ailleurs revenir en détail, mais ce n'est pas là notre propos, sur ces commandes pour Versailles : quels furent les artistes choisis, quel fut précisément le programme iconographique ? Si ces séries de commandes ont permis de donner du travail à un grand nombre de sculpteurs dans les années trente du XIXe siècle, notamment à Pradier, remarquons avec l'*Artiste*[33] que l'esprit plus didactique qu'esthétique qui a présidé au choix et à l'exécution de ces œuvres a pu nuire à l'ensemble de la réalisation, même si certaines œuvres démentent cette impression générale. En effet, renchérit l'*Artiste*, « il ne suffit pas... de reproduire des ressemblances exactes, il faut encore les animer, leur donner la vie, la passion »[34]. Pour conclure, remarquons que les commandes faites pour Versailles ont sûrement permis à Pradier de survivre entre le paiement du *Phidias* (Répertoire n° 22), 1834, et la *Vierge* d'Avignon (Répertoire n° 99), 1838.

Pour de multiples raisons, Pradier avait de gros besoins d'argent ; sa rapidité et son habilité extrême à tailler et à polir le marbre l'ont bien aidé. Tous les moyens sont bons pour obtenir une commande ou une acquisition, et la correspondance de Pradier est remplie de ses réclamations. Pour obtenir la commande du *Couronnement de l'Arc de l'Etoile* (Catalogue n° 24), Pradier use de tous les moyens possibles : plusieurs demandes personnelles adressées « Au ministre de l'Intérieur et des Travaux publics, Adolphe Thiers », les 29 avril et 9 mai 1834[35] ; en septembre de la même année, il réclame du ministre une prompte décision[36]. Entre-temps, il avait écrit à Juliette Drouet[37] une sorte de résumé de la situation telle qu'il la voyait. « Si M. H(ugo) peut adroitement, écrit-il, comme il fait d'habitude, glisser quelques bonnes paroles pour moi, il faudrait qu'il le fît vite parce que M. Thiers d'un jour à l'autre peut en finir. » Victor Hugo publie donc un article[38] où il ne cache pas que seul Pradier lui semble capable de poser dignement « la dernière pierre à cet édifice dont Napoléon a posé la première ». « Trois sculpteurs aujourd'hui, ajoute-t-il, MM. Pradier, David et Barye[39], occupent la sommité de la statuaire. Du moment où l'un d'eux se présente pour un travail de cette importance... le travail lui doit être donné. » Thiers, attaqué par Victor Hugo, « indisposé » qu'il est par toutes ces intrigues et ces accusations publiques, abandonne finalement l'idée de faire couronner l'Arc de l'Etoile. « Voilà chère amie, écrit notre sculpteur à Juliette Drouet[40], à quoi en est cette malheureuse affaire qui jusqu'à présent m'a fait perdre une année de temps et de l'argent et suis toujours sans travaux. » En effet, en cette année 1834, Pradier achève la statue de *Phidias* qui sera placée aux Tuileries en 1835 ; il présente au Salon le groupe *Satyre et Bacchante* (Catalogue n° 6) qui ne sera pas acheté malgré ses demandes ; seul un buste de *Cuvier* (Répertoire n° 160), en marbre, lui est commandé, pour l'Académie des Sciences. Pradier est donc en droit de s'inquiéter pour son avenir : il n'a aucune grande commande en chantier.

30 *Maréchal de Saxe,* LP 1258, statue marbre, H. 1,95.
Louis, duc de Nemours, buste plâtre.
Lapérouse, buste plâtre.
David, buste plâtre.

31 A. Moine, *Charles de Valois,* buste plâtre.

32 A. Préault, *Lenôtre,* statue marbre, H. 2,40, 1858.

33 *L'Artiste,* 1837, tome XIII, p. 178. « La sculpture comme la peinture tend à devenir historique. La dernière expression par laquelle elle puisse se manifester maintenant, c'est le buste, le portrait. Le Musée de Versailles se peuple de statues en pied... »

34 Idem.

35 D. Siler, *Correspondance,* t. II, n°s 215-216.

36 D. Siler, *Correspondance,* t. II, n° 225.

37 D. Siler, *Correspondance,* t. II, n° 218. Voir Catalogue n° 178.

38 Dans la *Revue de Paris* du 20 juillet 1830, article republié par Sheila Gaudon, *James Pradier, Victor Hugo et l'Arc de Triomphe de l'Etoile,* dans : *Revue d'Histoire littéraire de la France,* sept.-oct. 1968, pp. 717-718.

39 Barye, toutefois, a fait des esquisses pour le couronnement de l'Arc qu'il voulait surmonter d'un immense aigle aux ailes déployées du type du 0A 5844 du Louvre.

40 D. Siler, *Correspondance,* t. II, n° 227.

Dès 1836, le flot de demandes pour Versailles pourra rassurer le sculpteur sur son avenir.

Nous retrouvons l'empressement du sculpteur à solliciter des commandes en des circonstances beaucoup plus funestes. Lors de la mort du duc Ferdinand d'Orléans, fils aîné de Louis-Philippe[41], Pradier écrit immédiatement à son « cher de Cailleux »[42] pour lui indiquer qu'il pense déjà à une statue et surtout lui rappeler qu'il faut mouler le visage et les mains du prince, ce qu'il fera le surlendemain, accompagné du directeur des musées. Il en tire une statue pour le Musée de Versailles, un buste colossal, un médaillon en bronze et deux modèles de statuettes : l'une en pied, l'autre à cheval (Répertoire n°s 214-218). Mais il n'obtient pas, malgré tous ses efforts, la commande du gisant funéraire installé dans la chapelle Saint-Ferdinand de Neuilly[43], ni la statue pour la chapelle royale de Dreux[44]. « Mais personne, écrit-il au directeur des musées, n'a de droits ni de titres supérieurs aux miens dans la circonstance. Moi seul le connais bien, le prince et j'ai eu la douleur de le contempler longtemps dans cette dernière attitude... »[45]

Pour sa *Nyssia*, dès le 22 avril 1848, alors que le Salon n'était pas encore fermé, Pradier songe à la placer au Musée de Montpellier[46]. D. Siler a répertorié pas moins de huit lettres de Pradier, à six correspondants différents où il essaie de trouver un porte-parole suffisamment influent pour appuyer sa demande au ministre de l'Intérieur : « Connaissez-vous Charles Blanc ? le directeur des Beaux-Arts, demande-t-il à Victor Hugo, pourriez-vous lui écrire un mot de recommandation ?... »[47] Théophile Gautier, Renouvier et Cavaignac lui-même sont sollicités[48]. Finalement, *Nyssia* est acquise pour Montpellier, mais le 26 octobre 1849 Pradier n'a toujours pas été payé[49].

Notre sculpteur sait même devancer les commandes et « forcer la main à l'administration », exécutant de son propre chef le marbre d'*Anne de Montmorency*[50] (Répertoire n° 209) dont il avait livré le buste en plâtre peu avant à Versailles. Il l'avait exécuté « avec une levée faite précédemment sur le bloc de marbre qui lui a servi pour la statue du général Damrémont » : le directeur des musées remarque le procédé inhabituel mais propose « d'autoriser par exception cette commande »[51]. Peut-être s'engagea-t-il jusqu'à essayer d'acheter Edmond Cavé[52] pour la commande des douze *Victoires* colossales, gardiennes silencieuses et fières du tombeau de Napoléon (Répertoire n°s 108-119) ? La presse[53] de l'époque fut persuadée que Pradier lui avait offert un service de vaisselle plate pour obtenir ce travail, cadeau que Cavé s'était empressé de refuser.

Pradier avait fort bien compris que les commis de l'administration comme la plupart des collectionneurs et des critiques préféraient les œuvres achevées et appréciaient beaucoup plus le marbre que tout autre matériau. Aussi présente-t-il souvent au Salon ses œuvres achevées en marbre, au risque de ne pas les vendre ou de les garder un certain temps dans son atelier comme le *Satyre et Bacchante* ou *Vénus et l'Amour*. Sa prodigieuse habileté à travailler le marbre le poussait à de tels paris.

Evidemment cette gloire si rapide ne va pas sans susciter de nombreuses inimitiés parmi les artistes et les journalistes. Ainsi, lors du concours pour le *fronton de la*

41 Mort à Neuilly le 13 juillet 1842 : il avait sauté de sa voiture dont les chevaux s'étaient emballés et s'était fracturé le crâne sur le pavé.

42 D. Siler, *Correspondance,* t. II, n° 419. Voir Catalogue n° 205.

43 Œuvre de Triqueti.

44 Œuvre de Loison.

45 D. Siler, *Correspondance,* t. II, n° 423.

46 Lettre à Bonaventure Laurens, à Montpellier.

47 Lettre à V. Hugo. Bibliothèque Doucet, carton 40 (Pradier). Voir Catalogue n° 207.

48 Pradier achève, cette même année, un buste de *Cavaignac.*

49 Lettre au ministre de l'Intérieur Dufaure, Archives nationales, F 21.51.

50 Archives du Louvre : S 6. 1838 – brouillon.

51 Idem. S 6 – 22 octobre 1839.

52 Edmond Cavé fut nommé en 1831 à la tête de la division Beaux-Arts du Ministère de l'intérieur.

53 *L'Artiste,* 1843, p. 192 ; *Journal des Artistes,* 1er décembre 1845.

Madeleine (Répertoire n° 94), Pradier fut victime d'une cabale : les artistes sélectionnés comme lui pour le second concours firent une réclamation[54] : sa seconde esquisse ne répondait pas aux normes du concours ; l'*Artiste*[55] prit le relai, annonçant que bien évidemment l'élu, membre de l'Institut, était connu d'avance. Le jury du concours se laissa, semble-t-il, infuencer par cette campagne de presse : c'est Lemaire[56] qui, déclaré vainqueur, exécuta les figures actuellement en place au sommet de la Madeleine.

Mais comparons la renommée de Pradier auprès des autorités administratives avec celle de ses confrères : très rapidement Pradier est arrivé au sommet de la célébrité. A partir de 1825, date de son entrée au Luxembourg, il devient peu à peu aussi important que Bosio, le « baron Bosio » nommé « premier sculpteur du roi » par Charles X ; puis sous la Monarchie de Juillet, Bosio vieillissant et moins bien en cour, Pradier prend vraiment la première place parmi les sculpteurs, par le nombre d'œuvres exécutées et commandées pour et par l'administration royale. A partir des années 1840, Pradier a quelques difficultés à obtenir de nouvelles commandes, mais cela s'inscrit dans un mouvement général de diminution des crédits. Encore en 1848, 1849, 1851, ses grands marbres exposés au Salon sont achetés par le Ministère de l'Intérieur, *Nyssia* (Catalogue n° 15), *Chloris* (Catalogue n° 14), ou par la direction centrale des musées, *Atalante* (Catalogue n° 20). Après sa mort, à part sa dernière œuvre de Salon, *Sapho* (Catalogue n° 22), acquise par le Ministère de l'Intérieur et voilée de crêpe noir durant l'exposition, les acquisitions se firent très rares. Toutefois, au début du XXe siècle, avec une dizaine d'achats et quelques dons, le Musée des arts décoratifs s'est constitué une collection de statuettes, modèles et tirages en plâtre ou en bronze qui ont permis de présenter un autre aspect de Pradier, loin du grand genre des œuvres de Salon et souvent plus intimiste ; cette sculpture (*la Prière* [Catalogue n° 90], *la Négresse aux calebasses* [Répertoire n° 316]) considérée par Pradier comme « alimentaire », nous touche aujourd'hui par sa vision originale et charmante du quotidien. Ainsi, à part les grands modèles en plâtre dont le Musée de Genève possède quelques très beaux spécimens, tous les aspects de l'œuvre du plus célèbre sculpteur des années 1820 à 1850, grands marbres de Salon, décorations monumentales et statuettes sont représentés dans les collections publiques françaises.

54 Archives nationales. AJ 52-493 – Les sculpteurs Lemaire et Desbœufs, Jacquot et Guersant au président de la commission de la Madeleine, comte de Tournon, 3 mai 1830. « La commission ayant reconnu la nécessité de juger les bas-reliefs entourés de leur corniche... M. Pradier ayant seul cru pouvoir s'en dispenser... » Gayard, seul, ne signa pas cette pétition.

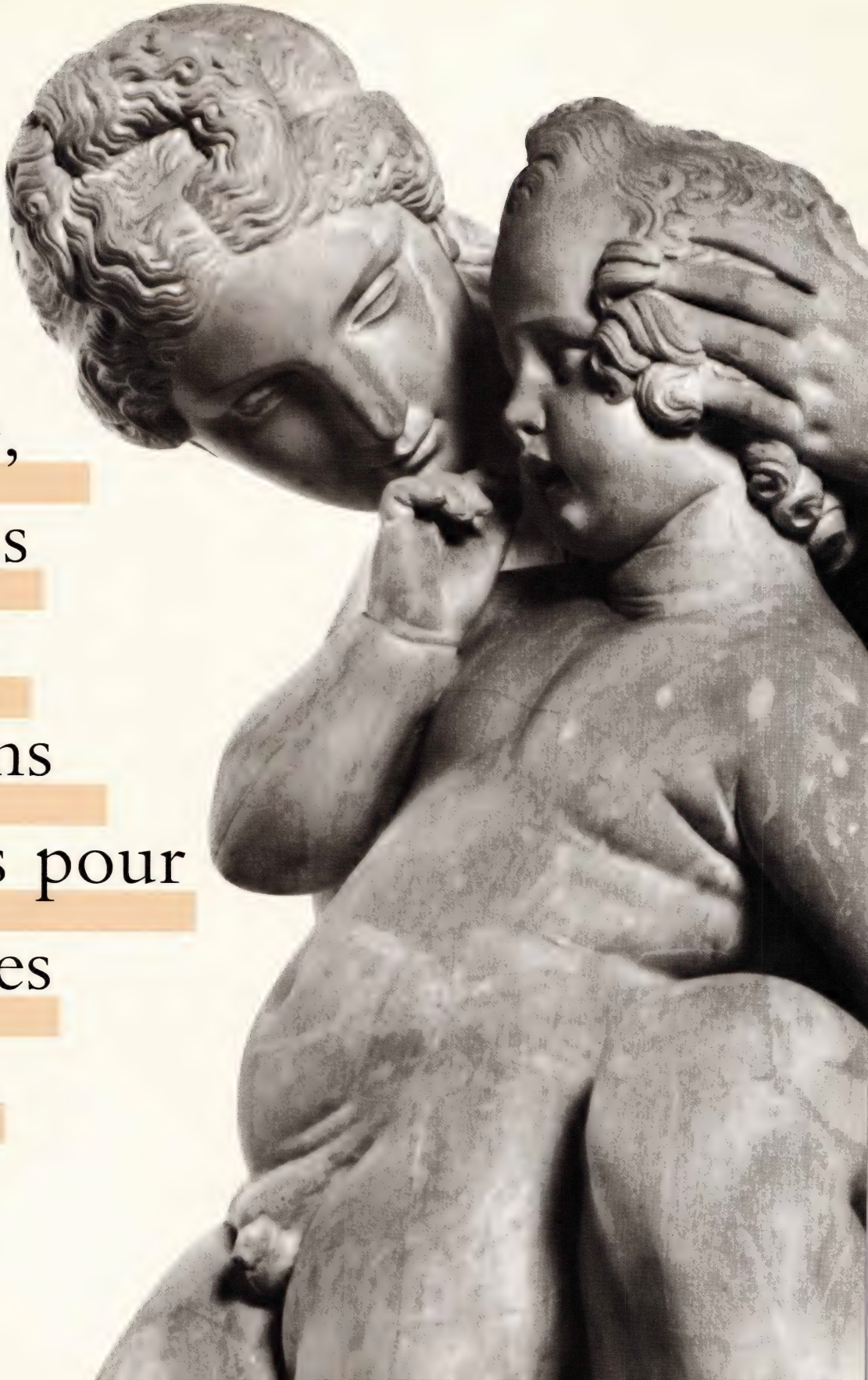
55 *L'Artiste,* 17 juin 1829.

56 Archives nationales F 21-577.

CATALOGUE

Vénus et l'Amour (Catalogue n° 7).

Prix de Rome, sculptures exposées aux Salons et projets pour de grandes statues



1 Néoptolème empêche Philoctète de percer Ulysse de ses flèches

Relief en plâtre, H : 121 cm, L : 150 cm, Prof : 20 cm.
Genève, MAH., Inv. 1825-26.

Ce relief est la première œuvre sculptée de Pradier que nous connaissions. Elle marque la fin de ses études poursuivies en France à l'Ecole des Beaux-Arts et lui valut le Grand Prix de Rome au terme du jugement du 25 septembre 1813. [1]

Le *Néoptolème* est important à des titres divers ; socialement d'abord, car l'obtention du Prix de Rome était pour chaque artiste un pari gagné sur l'avenir. Le *Néoptolème*, de plus, éclaire l'art de Pradier au moment où le sculpteur, âgé de vingt-trois ans, tire la leçon de l'enseignement qu'il a reçu à l'Ecole des Beaux-Arts pendant cinq ans. Il est, enfin, l'un des rares documents que nous possédions permettant de visualiser l'enseignement de la sculpture tel qu'il était pratiqué à l'Ecole des Beaux-Arts pendant les premières décennies du XIXe siècle : la plupart des Prix de Rome décernés à cette époque ainsi que les œuvres préparatoires aux concours de sculpture sont aujourd'hui perdus.

L'œuvre de Pradier s'imbrique donc dans un genre très particulier de la sculpture de cette époque, le morceau de concours, œuvre à sujet imposé dont les juges attendaient qu'elle démontrât l'intelligence et la mise en pratique de l'ensemble des principes artistiques enseignés à l'Ecole.

Le sujet de l'œuvre tel qu'il fut soumis aux élèves concourants a été rapporté de façon équivoque dans la littérature sur Pradier, le plus souvent comme un *Philoctète*. Il illustre, certes, l'histoire de Philoctète qui connaît à la fin du XVIIIe siècle et au début du XIXe une vogue extraordinaire, mais il représente un épisode du comportement du héros qui ne semble pas avoir été généralement retenu dans la peinture et dans la sculpture avant le concours de 1813. [2]

Les sources littéraires remontent au *Philoctète* de Sophocle et à l'adaptation très populaire de la pièce qu'on lit dans le *Télémaque* de Fénelon. Le ressort de la pièce est l'issue de la guerre de Troie, engagée depuis dix ans et qui ne peut se résoudre à l'avantage des Grecs sans la présence de Philoctète détenteur de l'arc magique confié à lui par Héraclès. Philoctète avait été abandonné par Ulysse dans l'île de Lemnos, atteint au pied d'une plaie incurable. Il s'agit maintenant, pour Ulysse de « récupérer » Philoctète et ses armes, ceci de gré ou de force, et de le faire consentir à s'embarquer pour Troie. L'argument fait du jeune Néoptolème, fils d'Achille, l'instrument des vues d'Ulysse. Ayant accepté de seconder Ulysse dans sa mission, Néoptolème se trouve tiraillé entre son honnêteté et les mensonges que lui souffle Ulysse.

Le moment choisi par les juges du concours se trouve dans une courte scène de la pièce de Sophocle. [3] Néoptolème vient de rendre à Philoctète l'arc et les flèches qu'il lui avait dérobés. Ulysse alors apparaît et réitère à Philoctète sa détermination de le ramener à Troie par la force. Alors que Philoctète s'apprête à tuer Ulysse, Néoptolème se jette entre les deux hommes et prévient le drame en luttant un instant avec Philoctète.

On trouve peu d'indications visuelles dans Sophocle. Philoctète : « Lâche-moi, lâche ma main, au nom des dieux, cher enfant. » [4] Fénelon ajoute un trait qui dépeint Ulysse : Philoctète raconte à Télémaque : « Votre père... fit signe à Néoptolème qui me les rendit (mes armes) aussitôt. Alors je lui dis : Digne fils d'Achille, tu montres que tu l'es ; mais laisse-moi percer mon ennemi. Aussitôt, je voulus tirer une flèche contre votre père ; mais Néoptolème m'arrêta, en me disant : La colère vous trouble et vous empêche de voir l'indigne action que vous voulez faire. Pour Ulysse, il paraissait aussi tranquille contre mes flèches que contre mes injures. » [5]

Le sujet du relief et, par conséquent, l'effet dramatique de l'œuvre se rattachent à un moment de l'action qui révèle et résume la nature des trois héros de l'histoire. On entrevoit ainsi les divers sujets de l'enseignement académique : si ce dernier a atteint ses buts, l'élève doit savoir représenter et l'esprit de la péripétie et celui du moment choisi, avec son décor ; il doit, en même temps, représenter le caractère physique et moral des personnages, à la fois leur type et leurs particularités dans le moment donné. Ici, la violence un peu brute d'un archer, Philoctète, tourmenté dans son corps et peu clair dans son esprit, la réserve prévoyante et cynique d'Ulysse et son courage, tous deux hommes mûrs, et la fougue d'un jeune éphèbe ballotté, Néoptolème, qui craint, comme le rappelle Sophocle, « qu'on ne l'appelle un traître. »

La composition de l'œuvre traduit l'exigence néoclassique d'une division verticale du relief en éléments juxtaposés qui clarifient les actions et les intérêts des personnages. Le groupe formé par Néoptolème et Philoctète exprime précisément le moment significatif : l'intervention spontanée de Néoptolème qui se sépare subitement d'Ulysse et se porte vers Philoctète quand celui-ci ajuste Ulysse.

Le groupe que l'on identifie en première

lecture renvoie à la figure d'Ulysse, placé à l'extrême droite de la composition, contenant la scène du regard, assuré dans la réserve confiante de son rôle nouveau de spectateur. Action et inaction dans les deux éléments de l'œuvre, nudité héroïque dans le groupe, nudité partielle dans la figure d'Ulysse : démonstration de l'art de composer un récit et d'opposer dramatiquement des genres (le groupe et la figure) et des modes divers. Pradier, de plus, singularise dans le groupe la difficulté de composer par oppositions ; bien que montrant des parties traitées en haut relief ou détachées du fond, il plaque ses personnages en relief de métope ; ils se trouvent ainsi affrontés et liés dans leur court conflit par le parallélisme répété des membres, jambes et accessoires, butant et contrebutant.

De même, l'exécution différencie les trois types héroïques dans leur nature physique, c'est-à-dire leur âge, leurs proportions, gestes et physionomies. Les masses musculaires de l'archer robuste, Philoctète, sont plus accentuées que celles d'Ulysse, quoique sensiblement du même âge ; celles de l'éphèbe Néoptolème sont plus effilées et plus adoucies. Les gestes traduisent l'action avec précision : l'effort douloureux de Philoctète qui, ne pouvant prendre appui que sur un pied, se trouve renversé contre la paroi de sa caverne ; le calme attentif du distant Ulysse et la fougue du mouvement de Néoptolème : d'une main il contient la main de Philoctète tandis qu'il porte l'autre à son front dans un geste qui semble au milieu du tragique, conjurer la raison. Ces attitudes attirent notre attention sur un aspect central du relief et, au delà, sur un caractère essentiel de la culture artistique que Pradier partage avec les sculpteurs de cette époque : il s'agit de la maîtrise qu'il démontre d'un clavier étendu de figurations empruntées à la statuaire antique, sortes de citations gardées à portée de la main, prêtes à l'emploi et d'ailleurs modifiables. Toutefois, c'est ici moins à la statuaire antique qu'à des réminiscences autres que Pradier rattache l'expression de *Néoptolème*. Certes, il ponctue cette œuvre des souvenirs scolaires que ses juges s'attendent à y trouver et dans les attitudes et dans les effets physionomiques.

La pose inversée de Philoctète se trouve dans l'art antique : Canova va la populariser dès 1805 dans son *Thésée et le Centaure* ; l'expression faciale démarque la tête du *Laocoon* ; les proportions sont intéressantes, beaucoup plus proches de celles d'un modèle vivant posé que de celles que l'on note, particulièrement entre la tête et le corps, dans d'autres travaux académiques de ronde-bosse montrant Philoctète en figure. [6] Ulysse, détaché du fond, présente également un canon vraisemblable, mais peu habituel dans la statuaire de figure de ces années.

Enfin, bien que l'on puisse rapprocher sa pose de celle du *Gladiateur Borghèse*, Néoptolème est représenté également en figure de caractère, « figure jeune » idéalisant les formes mais sans perdre entièrement de vue le modèle. La mimique, toutefois, exprime un mouvement qui, dans la signification qu'elle revêt, n'évoque pas un exemple évident de la statuaire antique : le geste du bras droit et la main contenant le front introduisent un pathos qui singularise l'intérêt psychologique de la scène et qui, à ce titre, évoque des effets alors pratiqués dans la peinture. Pensons aux personnages à la mimique poussée, aux gestes déclamatoires, aux figures exécutées en surfaces lissées et en contours appuyés que David introduisit dans *L'Enlèvement des Sabines* et que tous ont imités. Ces figures rappellent la fonction réformatrice de l'étude de l'antique. Il semble donc dans ce sujet « grec » du *Néoptolème*, que ce soit par le détour de la peinture et avec un souci de vraisemblance dans la représentation que Pradier, comme la plupart de ses contemporains en 1813 à l'Ecole des Beaux-Arts, dialogue avec l'interlocuteur illusoire de l'art grec.

1 L'histoire du concours de 1813, essais d'admission, nom et classement des lauréats dans les diverses épreuves est documentée (avec des lacunes) dans les archives de l'Ecole des Beaux-Arts, Paris, Archives nationales AJ 52, 5 et AJ 52, 475. Les œuvres gagnantes furent exposées les 2 et 3 octobre dans les locaux de l'Ecole.

2 Peintures de Taillasson (1784), J.G. Drouais (1788), Valenciennes (1789), Lethière (1798), Fabre (1800), Monsiau (1810), Baltard, Pochon (1812).
En sculpture, la Classe des Beaux-Arts choisit pour sujet du Prix de Rome de 1797 le sujet suivant : *Ulysse et Néoptolème enlevant l'arc et les flèches d'Hercule à Philoctète pour le contraindre à les suivre au siège de Troie*, bas relief. Aux Salons de 1785 et de 1797 (Salon de l'Elysée) Delaistre exposait un *Philoctète dans l'île de Lemnos se plaignant...* En 1806, la Classe choisit *Philoctète blessé à la jambe et marchant au siège de Troie*, figure de ronde bosse. En 1810, Dupaty exposa un *Philoctète* au Salon (hors livret). En 1812, et en 1814, E. Gois exposa au Salon un *Philoctète abandonné dans l'île de Lemnos*, nos 1086 et 1064.

3 *Philoctète*, 1291-1304.

4 *Ibid.*, 1301.

5 *Les aventures de Télémaque, fils d'Ulysse*, Livre XV.

6 Pierre-François-Grégoire Giraud remporta le Grand Prix de Rome en 1806 avec un *Philoctète blessé...* Ce fut la première fois que le concours s'ouvrait avec une ronde bosse. L'effet d'exagération des masses du corps est souligné dans la gravure que publia Landon, *Annales du Musée...*, t. 12, (1806), pl. LXVIII. L'œuvre est conservée dans les collections de l'Ecole des Beaux-Arts.

2 Bacchante

Marbre, H : 75 cm, L : 140 cm, Prof. : 48 cm.
Signé et daté : J. Pradier 1819.
Rouen, Musée des Beaux-Arts.

La *Bacchante*, ainsi que le *Niobide blessé* sont les deux œuvres importantes de Pradier qui subsistent aujourd'hui des travaux qu'il exécuta comme pensionnaire à la Villa Médicis. Pradier s'installa à la Villa le 13 janvier 1814 et demeura à Rome jusqu'à la fin de novembre ou au début de décembre 1818. Le 24 octobre 1818, il sollicita une prolongation de pension de quatre mois qui lui fut refusée. Le 17 novembre suivant, il fut expulsé par le Directeur pour mauvaise conduite [1]. On sait ensuite qu'en février 1819 il séjourna à Genève et qu'il regagna Paris en juillet-août 1819, à la veille de l'ouverture du Salon.

L'exposition au Salon des œuvres romaines de Pradier et d'autres lauréats romains, Cortot par exemple, est intéressante : la présentation à Paris des travaux sculptés des pensionnaires souffrit pendant ces années de la lenteur des envois et de l'administration un peu flottante de la Villa Médicis. En 1813, la Classe des Beaux-Arts, organisme de tutelle, ne se prononce pas sur les envois des pensionnaires sculpteurs : les œuvres n'ont pas pu être transportées ; en 1818, on remarque que « depuis plusieurs années il n'avait point été fait d'envoi des ouvrages de sculpture des pensionnaires. » [2] Aussi, en 1819, le Salon réserve-t-il aux œuvres de ces derniers un cadre d'exposition de grand retentissement publicitaire.

La *Bacchante*, comme d'ailleurs les autres œuvres de Pradier exécutées à Rome, sont peu documentées ; leur genèse n'est pratiquement pas évoquée dans la correspondance de l'artiste connue aujourd'hui. Elles répondent aux types des travaux exigés des pensionnaires pendant les cinq années de leur séjour romain et leur chronologie, compte tenu des délais nécessaires pour l'exécution des plâtres en marbre, se chevauche quelque peu.

On ne connaît pas les raisons du choix fait par Pradier des sujets et des « styles » attendus dans l'exécution des œuvres. Ces questions furent-elles évoquées entre Pradier et le Directeur, Thévenin ? Ce dernier mentionne plusieurs fois la *Bacchante* dans les documents officiels connus : « M. Pradier s'occupe d'une figure de femme, ronde-bosse, dont le mouvement est très gracieux. » [4] La *Bacchante*, néanmoins, terminée à Rome en marbre doit être considérée comme une œuvre dans laquelle Pradier, en 1819, a dû placer des espérances artistiques et matérielles sérieuses. C'est avec elle qu'il se révèle au public parisien et donc son caractère de manifeste artistique

ne doit pas être sous-estimé. Retenons que le choix fait par Pradier d'une figure de femme au sensualisme proche de l'érotisme est prophétique de ses préférences ultérieures.

La *Bacchante* est-elle une œuvre neuve, originale ? Ce genre de sujet, une femme, nymphe, bacchante, naïade, est un lieu commun de l'art du XVIIIe siècle et des premières décennies du XIXe, les œuvres montrées au Salon l'indiquent bien. Néanmoins ces sculptures sont le plus souvent de petite dimension, exécutées dans un matériau fragile, souvent conçues en groupe et ne montrant généralement pas la figure couchée. Il est évident que les artistes peintres et sculpteurs retiennent alors dans des motifs qui furent liés aux croyances, des personnages frivoles et des situations légères, à travers lesquels s'exprime la fascination que le XVIIIe siècle a éprouvé pour le nu et le déshabillé féminin.

Pradier figure soigneusement dans sa *Bacchante* un décor qui la rattache au monde naturel ; en partie allongée auprès de l'eau sur un vêtement qu'elle vient de quitter et qu'elle retient encore, elle se retourne, s'efforçant de contempler ses appas callipyges et attendant que l'eau lui renvoie une pleine image. De la main gauche, on ne sait trop pourquoi, elle cache le haut de son sein droit et son sein gauche, moment d'abandon et crainte d'être surprise. A première vue, on pourrait voir dans cette œuvre une variation, certes d'une expression subtile, d'un sujet galvaudé pendant ces années. Toutefois, la dimension de l'œuvre, à l'échelle du modèle vivant, le matériau noble et la nature particulière de l'incident auquel participe la figure suggèrent des aspects novateurs et intéressants. Exposée au Salon comme une *Nymphe*, on doit voir d'abord dans la *Bacchante* une de ces grandes pièces somptuaires, d'esprit antiquisant bien que d'une identité, comme son titre l'indique, peu spécifiée. On rappellera, pendant l'exposition, qu'il ne s'agit pas d'une *Nymphe* mais d'une *Bacchante* et l'on révèlera le type dont elle s'inspire librement, la *Vénus Callipyge*, la bien-connue « Bergère Grecque », que Pradier a repensée dans un coup d'œil nouveau. Plus encore, ses dimensions et son style, l'accent mis sur les effets contrastés des profils sinueux, le canon généreux, l'exécution grasse dans les lignes mais plus sèche dans les surfaces, tout cela fait de la *Bacchante* une des premières figures qui définissent un genre nouveau en sculpture : le nu érotique, allongé, touchant au portrait dont on ne trouve pas de précédent franc dans la sculpture antique. Pra-

Terre cuite, Genève MAH.
Voir note 10.

dier, bien sûr, a pu voir des exemples antiques de nymphes couchées et sans doute, a vu les grands Hermaphrodites. L'action précisée de la *Bacchante*, toutefois, sépare l'œuvre de ses modèles, particulièrement les grandes figures inactives et déshabillées que Canova rend populaires dès après sa *Venere Vincitrice* de 1807 et que Ingres, qui séjourne à Rome en même temps que Pradier, assimile dans sa *Grande Odalisque* de 1814. La réception critique de la *Bacchante* au Salon de 1819 fut courte sous la plume de ceux qui ne sont pas des « antiquaires ». Dans son rapport sur les envois de Rome adressé à l'Académie des Beaux-Arts, Quatremère de Quincy en dit peu, et rien sur le choix du sujet, ce qui explique peut-être son indifférence. Il est clair qu'un tel sujet ne peut l'intéresser ; il remarque l'attitude « un peu contrainte de la tête... L'Académie mêle volontiers sa voix aux suffrages encourageants que le public semble avoir accordés à M. Pradier... [5] » Beaucoup plus soutenu dans son éloge, Emeric-David qui, depuis ses importantes *Recherches sur l'Art statuaire...* publiées en 1805, explique les progrès et la supériorité de la sculpture grecque en grande partie par l'imitation du sensible, l'observation scientifique du corps humain et la liberté des mœurs antiques, commente franchement, en archéologue et en artiste : « M. Pradier a varié ingénieusement l'idée première de la *Vénus Callipyge*. Il a représenté en marbre une bacchante entièrement nue, couchée sur le côté, se soulevant du bras droit, et portant sa tête en arrière pour regarder l'objet auquel sa coquetterie attache une haute opinion de sa beauté. La main gauche, par un mouvement contraire, cache comme involontairement le sein. Ce contraste est doublement heureux en ce qu'un sentiment de pudeur paraît s'allier chez cette jeune habitante des bois à l'admiration qu'elle a conçue pour ses beautés secrètes, et en ce que la poitrine ne rivalise point avec les éminences qu'il s'agissait de faire dominer. La tête est d'un bon style... » [6] La *Bacchante* du Salon de 1819, antiquisante certes, mais exécutée avec un accent accusé de nonchalance et d'érotisme modernes, fut acquise par l'Etat en 1819 pour le Musée de Rouen sur la sollicitation de Gérard [7]. Elle eut une courte progéniture : Pradier, en 1823, en fit exécuter une copie en marbre pour un amateur, Ternaux ; il semble qu'elle ait ultérieurement appartenu à Susse [8]. En mai, 1825, Pradier demandait à Ternaux l'autorisation de faire mouler le marbre de façon à faire exécuter par Romagnesi des épreuves en carton pierre [9]. L'épreuve du Musée de Genève en terre cuite, est peu documentée [10]. On ne connaît pas de réductions de la *Bacchante*.

1 D. Siler, *Correspondance*, t. I, n° 16.

2 *Beaux-Arts. Exposition des ouvrages envoyés à Paris par les pensionnaires de l'Académie de Rome, dans : Le Moniteur Universel*, 19 juillet, 1818, signé : T. (Emeric-David).

3 Les œuvres romaines de Pradier documentées, en plus de la *Bacchante* et du *Niobide*, se ramènent à ce qui suit : un *Orphée pleurant Eurydice*, œuvre non retrouvée ; le modèle de ronde-bosse grandeur nature fut exposé (en terre-cuite ?) en 1815 à la Villa Médicis lors de l'exposition des travaux des pensionnaires (Villa Médicis, Correspondance Guillon-Lethière, fol. 432). R. Rochette le signalera encore dans sa *Notice* sur Pradier en 1853. Le 1er juillet 1817, le directeur Thévenin fait état du dégrossissement du bloc de marbre pour la copie de Pradier, « un *Ganymède*, très jolie statue du Musée du Vatican » D. Siler, *Correspondance*, t. I, n° 9. L'œuvre fut envoyée à Paris avec les autres œuvres romaines de Pradier et déposée au Dépôt du Musée des Petits Augustins. Remise le 11 décembre 1819 au comte de Forbin, Directeur des Musées (*Inventaire Général des Richesses d'Art de la France. Archives du Musée des Monuments Français*, Paris 1897, vol. 3, p. 306) elle semble avoir été par la suite envoyée au Palais de Saint-Cloud. Quatremère de Quincy en rend compte dans son rapport en 1819 sur les envois des pensionnaires et exprime une opinion réservée : « Cette copie semble accuser l'original plutôt que le talent de M. Pradier. Si la tête est restaurée dans l'original, il eût été à désirer qu'il se fût permis d'en faire une autre. Si le tout est antique (ce dont on ne peut juger ici) le choix fait de cette figure force l'Académie de répéter ses observations des années précédentes, sur l'importance qu'il y aurait à mieux choisir les modèles d'un semblable travail. » Un dessin poussé d'un *Ganymède* du Musée Pio Clementino (Clarac, 706), est conservé au Musée de Genève, Inv. 1852-84. Pradier semble avoir exécuté une copie d'un buste antique d'*Homère* : dans un dessin signé et daté de 1817 conservé au Musée Bonnat, il s'est représenté lui-même sculptant ce buste qui porte, exécutée en bas relief sur la face antérieure, une lyre ainsi que l'inscription *Homère* en grec. Au Salon de 1819, Pradier exposa un *Groupe d'un Centaure et d'une Bacchante*, n° 1376, vraisemblablement en plâtre et fait à Rome selon le témoignage de R. Rochette, *Notice Historique...*, 1853, p. 59. Très tôt, cette œuvre, aujourd'hui non retrouvée a été confondue avec la *Nymphe en marbre*, n° 1377, (*Bacchante*) exposée au même Salon. Des explications contradictoires ont été soumises sur son existence, son matériau, etc.
G. Planche, néanmoins, le plus souvent très attentif aux œuvres de Pradier, parle en 1852 d'un groupe *Nessus et Déjanire* que Pradier « venait achever » (sic) en sa présence, sans indiquer la date de l'incident (*Peintres et Sculpteurs modernes de la France. Pradier*, dans : *Revue des Deux Mondes*, 15 juillet 1852). Mme de Mirbel-Decazes qui possédait un dessin de Pradier représentant Nessus et Dejanire, s'étonnait, du vivant de Pradier, qu'il « n'ait pas exécuté en marbre cette idée jetée sur le papier » (*La Révolution Littéraire*, 1, 1851, p. 126). Néanmoins, les 11 et 19 octobre 1841, Pradier et son fournisseur de marbres italiens, Henraux, discutent de la composition du groupe : il « doit être d'un seul

bloc, à cause du bras du Centaure qui enlace la femme » ; ils évoquent la qualité du marbre et les proportions de la figure féminine « de sept pieds et demi à huit pieds et demi ». Une esquisse en plâtre d'un *Nessus et Déjanire* figure dans la vente après décès de Pradier (Vente du 26 juillet 1852) sous le numéro 40. Elle fut acquise par Roubaud, élève de Pradier, avec droit de reproduction entier pour 320 francs. Selon une lettre de Louise Pradier à Jules Janin datée du 15 décembre 1853, la veuve du sculpteur parle d'un accident survenu, après la mort de Pradier (?) au groupe de *Nessus et Déjanire*, ce qui expliquerait sa disparition. Voir, sur la chronologie des œuvres romaines de Pradier, D. Siler, *supra*, pp. 71-75.

4 Thévenin au Ministre de l'Intérieur Lainé, Villa Médicis, Correspondance Thévenin, 1816-23.

5 Villa Médicis, Correspondance Thévenin, 1816-1823, carton 23.

6 *Le Moniteur Universel*, 2 décembre 1819. La fin du commentaire se lit comme suit : « ... les épaules, le dos, la poitrine, les hanches sont modelées avec finesse. Il y a dans l'ensemble beaucoup de grâce. Les genoux, les jambes, les malléoles laissent quelque chose à désirer. Pour y mettre la fermeté que le sujet exigeait, le ciseau y a laissé peut-être un peu de sécheresse : mais ce défaut, s'il existe, pourrait être facilement corrigé. »

7 Lettre de Gérard, le 23 janvier, 1819 (?), n° 100 de la vente d'autographes, Paris, 18-19 janvier 1884.

8 Ce marbre, daté de 1823, est vraisemblablement celui que conservent les collections de l'Ecole Nationale des Beaux-Arts de la ville de Mexico. Comme dans la terre cuite de Genève, la figure est parée d'un collier.

9 L'incident est évoqué dans la Correspondance de Pradier, lettres de Pradier à Ternaux, 6 mai 1825 et 11 juillet 1825. D. Siler, *Correspondance*, t. I, nos 56 et 63.

10 L'œuvre en terre cuite, 135 × 74 × 50 cm, se trouvait aux environs de Dijon « faisant partie d'un groupe devant décorer une fontaine » (Archives du Musée d'Art et d'Histoire, Genève), avant d'être acquise en janvier 1913 par le Musée de Genève, Inv. 1913-4. Elle servit à l'élaboration d'une épreuve en bronze qui décore depuis 1979 une fontaine sur la Place du Cirque à Genève. Voir D. Siler, *Correspondance*, t. I, n° 56.

3 L'Amour captif

Marbre, H. 165 cm.
Signé et daté : Pradier, 1822.
Genève, MAH., Inv. 1940-6.

Il s'agit là d'une œuvre captivante à titres divers. Elle a été entièrement ignorée des historiens de Pradier, y compris de ses premiers biographes. De plus, aucun document ou mention par Pradier ne permettent actuellement de connaître les circonstances de sa commande et de son exécution. Son sujet et son style posent néanmoins des questions intéressantes. Certaines furent soulevées par W. Déonna qui consacra à cette œuvre un article important [1] au moment où elle apparut sur le marché et fut acquise par le Musée de Genève.
Déonna, justement, rappelle le sujet : il appartient à la mythologie allégorique. « La jeune femme - est-ce une mortelle, est-ce Vénus ou Psyché - retient l'Amour captif et, pour l'empêcher de fuir, a lié ses ailes. De son geste, l'enfant divin semble commander le silence. » [2] La jeune femme, un peu moins grande que nature, se présente de front au spectateur, le corps portant sur la jambe droite, la gauche légèrement pliée et en retrait sans que la pose s'accompagne d'un contrapposto visible au niveau des hanches et des épaules. Elle est vêtue d'un peplos dorien aux plis réguliers, muni d'un apoptygma qui divise la figure en masses régulières : les lignes horizontales du cou et des hanches, et surtout les lignes verticales sur l'ensemble du corps sont fortement accusées. La draperie, particulièrement, recouvrant en partie la jambe droite tombe dans un aplomb souligné. Un ensemble de plis verticaux fortement cannelés semble diviser le bas de la figure en deux moitiés. La tête présente des cheveux

assez plats, régulièrement distribués et retenus par une résille qui tombe sur la nuque. La bouche est légèrement entrouverte, les pupilles non dessinées ; l'expression est gracieuse, mais retenue. L'enfant, maintenant assagi, les ailes liées, ne présente pas plus de mouvement que la figure qui le porte et le retient contre elle sans effort.

W. Déonna a commenté en détail la riche tradition iconographique à laquelle la composition de Pradier se rattache. Elle met en évidence les moyens divers qu'emploient les dieux et les mortels pour empêcher l'Amour de nuire : on le gourmande, on le désarme, on l'enferme ou on le punit ; iconographie qui se poursuivra tout au long du XIXe siècle. Elle a fasciné les poètes dès le IVe siècle et ceux qui les ont lus. Les artistes, peintres et graveurs, pendant la Renaissance et surtout au XVIIIe siècle se sont appropriés cette donnée amusante et légère pour en tirer des variations sans fin : Boucher, Lagrenée, Vigée-Lebrun, Prud'hon ont souvent repris ce thème dans des œuvres importantes. La sculpture, elle, s'est appropriée ce sujet dans des œuvres de petit format ; beaucoup furent exposées dans les Salons au cours du XVIIIe siècle. [3] Néanmoins les artistes de renom et les œuvres de grandes dimensions semblent avoir ignoré ce sujet, et même avoir préféré prendre le contre-pied de ce qu'il représente. Ils ont choisi la célébration de l'Amour actif, industrieux, prêt à éveiller les passions. Bouchardon, par exemple, l'a montré dans une œuvre fameuse, *L'Amour qui se taille un arc dans la massue d'Hercule*, (1746) témoignant, comme le précise Mariette : « par un ris malin, la satisfaction qu'il ressent de tout le mal qu'il va causer. » Il est donc curieux de voir Pradier se

ranger à un parti tout autre et bien inattendu dans son œuvre qui célèbre avec insistance les pouvoirs et débordements d'Eros. *L'Amour captif* exprime une modération prophylactique qu'expliqueraient peut-être, si on les connaissait, les conditions de la commande et la destination de l'œuvre. [4] Il est remarquable, néanmoins, qu'elle soit la première à consacrer ce thème dans la sculpture de grande dimension ; ainsi, tout en préservant une image traditionnellement liée à des manipulations érotiques, Pradier la conçoit ici dans un mode d'expression délibérément austère, modeste, presque chaste. On peut ainsi mieux s'expliquer les décisions surprenantes que Pradier choisit d'adopter pour le style de l'œuvre. W. Déonna en a souligné le caractère composite et analysé certains éléments. « Pradier a surmonté ce corps d'une tête manifestement imitée de la célèbre *Diane de Gabies*... La forme allongée du visage juvénile, la disposition de la chevelure ondulée, en arc de cercle sur le front, en chignon par derrière, sont les mêmes, si toutefois la résille est traitée un peu différemment. Le critique averti ressent quelque gêne ; jamais un artiste grec n'eut placé une tête de ce style, ainsi coiffée, sur un corps revêtu du peplos dorien. » Se référant aux grandes compositions postérieures de Pradier, à ses statues et reliefs « officiels », Déonna poursuit qu'en « plagiant les prototypes antiques, en dotant ses personnages de draperies sévères, en donnant à leurs visages une sereine indifférence, il n'est parvenu qu'à la froideur et à l'ennui de l'académisme. » [5] Ce jugement porte sur l'*Amour captif* un regard incomplet, trop étroitement archéologique. Il est certain que l'œuvre juxtapose des éléments anachroniques ; elle illustre de façon incomplète un sujet grec dans un style qui veut évoquer l'esprit de l'art grec, tel qu'on le connaît au début du XIXe siècle. En fait, en 1822, dans une œuvre où le drapé est un élément essentiel de l'expression, Pradier, à l'encontre de beaucoup de ses contemporains, n'imite pas les drapés mouillés et gauffrés que l'on remarque sur les figures nouvellement révélées du Parthénon. Si le thème est un sujet grec de basse époque, l'expression et le costume évoquent une simplicité plus archaïque ; l'exécution austère et simplifiée du drapé, la division presque géométrique des masses évoquent l'art grec d'avant Phidias à travers les modèles postérieurs à l'art de celui-ci que Pradier connaissait sans doute d'après des adaptations romaines. On se perdrait à épiloguer sur l'identité de chacune de ses parties : la tête, le corps et l'enfant, et on ne doit pas leur assigner une finalité particulière historique ou stylistique, dans le télescopage qui les réunit. [6] Le regard que Pradier porte sur la statuaire antique n'est pas celui d'un archéologue, ses critiques le lui rappelleront sans cesse. *L'Amour captif* est en fait un pastiche, dans le sens plein, créateur, que l'on doit donner au mot et au genre. Le pastiche évoque à la fois l'autorité des divers modèles, leur imitation quelquefois littérale, et en même temps, une attitude créatrice qui soumet leur imitation à un esprit qui, dépassant la variété des modèles, les assimile et en redistribue le sens.

L'Amour captif, en définitive, est une œuvre complexe par sa réserve et son charme prenants ; elle révèle un aspect peu connu de l'art de Pradier. Elle innove autant par son sujet que par sa forme. Elle est la seule représentation dans un matériau noble et à l'échelle de la nature d'une image populaire, traditionnellement de sens léger, à laquelle Pradier prête une gravité inattendue : ceci la sépare de ses antécédents iconographiques. A un titre différent, si on ne la considère que dans son style, cette Jeune Femme au péplos, dans son matériau, ses dimensions, son costume, et peut-être, le caractère même de son exécution innove : elle répond à la réflexion précoce et remarquable que Pradier engage à propos des modèles de l'art grec. Toutefois, son exécution réservée n'est pas sans faire penser à des tendances classicisantes qui s'affirment, pendant le Second Empire, chez certains élèves de Pradier - E. Guillaume, entre autres - qui auraient pu l'exécuter d'après un modèle que nous ne connaissons pas. L'hypothèse n'est pas entièrement à rejeter.

1 *L'Amour Captif de Pradier*, dans : *Genava*, XIV, 1941, pp. 216-223.

2 *Ibid.*, p. 217.

3 Sur la fortune du sujet voir, Déonna, *op. cit.*, pp. 218-221 et R. Rosenblum, *Transformations in Late Eighteenth Century Art*, Princeton, 1967, chapitre 1.

4 D. Siler, *Correspondance*, t. I, n°s 32.

5 Déonna, *op. cit.*, pp. 222-223. La *Diane de Gabies*, découverte en 1792, était exposée au Louvre en 1820 (Visconti et Clarac, *Description des Antiques du Musée Royal*, Paris, 1820, p. 113, n° 246).

6 Déonna ne s'est pas livré à une étude des sources de la figure dont le costume la rapproche des péplophores attiques du IVe siècle, et, associée à l'enfant au type de l'*Eiréné et Ploutos*. Une curieuse figure de *Femme à l'Enfant* appartenant aux pièces antiques des Jardins de Versailles dont le rythme inversé des jambes par rapport aux péplophores antiques a pu être connue de Pradier. Provenant du Château de Richelieu, elle fut transportée à Paris en 1801 et à Versailles en 1829 (Ch. Pinatel, *Les statues antiques du Château de Versailles*, Paris, 1963, pp. 143-146).

4 Niobide blessé

Marbre, H. 146 cm, L. 124 cm, Prof. 55 cm.
Signé et daté : Par Pradier. Fait à Roma (sic), 1822.
Paris, Louvre, Inv. L.L. 312.

Cette œuvre, de par son sujet, sa conception et sa facture est assez inhabituelle dans l'œuvre de Pradier. La grande figure au modelé précis et retenu semble découpée dans l'espace : elle ne révèle son action au spectateur que si celui-ci se place en un point de vue privilégié, celui qui révèle la composition de profil. Elle a été mentionnée par la plupart des biographes de Pradier, mais on peut maintenant mieux préciser son histoire et, peut-être, sa signification.

Le modèle du *Niobide* fut terminé à Rome en décembre 1817 au moment où Pradier achève l'exécution en marbre de la *Bacchante*. Il écrit alors : « Je suis en train de finir une statue de jeune homme. C'est un fils de Niobé qui vient de recevoir la flèche mortelle d'Apollon, cherchant à se l'arracher. C'est une figure qui peut me faire plus d'honneur que l'autre... Tous mes camarades me conseillent de l'exécuter en marbre pour pouvoir concourir au grand prix de l'exposition du grand Salon. »[1] Il est donc clair que Pradier a fondé de grandes espérances sur cette figure, beaucoup plus, à ce qui apparaît maintenant, que sur sa *Bacchante*. La lettre citée, remarquons-le, s'adresse à son agent de change parisien dont il attend qu'il lui avance une somme d'argent nécessaire à l'achat du marbre, l'assurant de sa certitude de pouvoir vendre l'œuvre une fois terminée. Incidemment, Pradier s'engage dans une façon d'exploiter ses œuvres qui lui est

propre et qu'il poursuivra, les terminant à ses frais, en marbre ou en bronze, avant de les soumettre à l'acheteur éventuel lors de leur exposition au Salon.

Le marbre du *Niobide* fut acheté et ébauché à Rome ; le plâtre et le marbre inachevé furent ensuite expédiés en France où ils arrivèrent avant l'ouverture du Salon en 1819 [2].

Le *Niobide* atteste l'intérêt de Pradier pour un type nouveau de figure qu'il découvre pendant les années de son séjour romain : la figure jeune et masculine, un genre de sculpture alors dominant dans les préoccupations des pensionnaires à la fin de leur pension. C'est, de plus, une figure d'action, en pied et en ronde-bosse, chose remarquable, car cette préférence aura peu de suite dans les œuvres ultérieures de Pradier. Le sujet est neuf : la fable de Niobé et le massacre de ses enfants par les flèches d'Apollon et de Diane n'ont pas inspiré la statuaire du temps de Pradier en dépit du grand intérêt que suscitent les fameuses statues antiques alors exposées et copiées au Musée des Offices. Aux alentours de 1800, les archéologues s'interrogent sur la date de ces œuvres, leur origine, leur groupement originel et ils s'accordent à reconnaître dans la variété des attitudes et dans l'expression des visages l'habileté des sculpteurs antiques à représenter la gamme des passions. Pradier, comme beaucoup, a regardé de près les figures de Florence : un dessin poussé, au moins, en témoigne [3]. Néanmoins, dans le choix du sujet du *Niobide* de 1817, Pradier ne semble pas avoir été frappé par les ressources formelles que ces figures célèbres suggèrent aux artistes. Si l'on en croit Antoine Etex qui, tôt dans sa carrière, a travaillé dans l'intimité de Pradier et lui a voué une admiration durable, Pradier, « dans une de ses promenades à la Villa Albani... dessina un bas-relief qui représente un guerrier s'arrachant de la main droite un javelot qui l'a atteint à l'épaule gauche. Pradier, encouragé par l'exemple de M. Ingres peu scrupuleux au surplus comme on sait, en ce qui concerne la composition, transporta les lignes du bas-relief grec que j'ai dessiné moi-même dans la Galerie du Cardinal Albani de 1831. » [4] Etex poursuit en insistant sur l'inanité de l'emprunt direct d'un motif, qu'il qualifie de « larcin » et de « pillage », ce en quoi il ajoute sa condamnation à celle de ceux, nombreux, qui sans cesse rappelleront à Pradier son usage de cette pratique. Ceci noté, le *Niobide* a peu à voir avec les sources littéraires, Homère et le long récit d'Ovide [5]. Dans le massacre des enfants de Niobé décrit par ce dernier, un seul enfant, s'exerçant au jeu, non d'ailleurs au palet comme le représente Pradier, est frappé d'une seule flèche et non à l'endroit du corps que le sculpteur a choisi : le haut du cou.

En recherchant les sources formelles, il est clair que Pradier a utilisé le relief de la Villa Albani : il a étiré la figure en hauteur, haussant le point d'appui représenté par le genou droit, inversant l'action des bras, déséquilibrant le torse de la façon dont il avait posé la figure de Philoctète dans son relief *Néoptolème*... de 1813. Dans les deux œuvres, on remarque la même ligne d'aplomb reliant la tête au genou qui porte la masse du corps. La composition s'inspire, certes, de schémas antiques mais plus encore de ceux, modernes, qui inscrivent une figure ou un groupe en étirant leur gymnastique dans un cadre carré ou rectangulaire, une recherche que Canova avait systématisée dans des œuvres fameuses, son *Hercule et Lichas* et son *Thésée*. Des aînés français de Pradier, sculpteurs doués, les reprennent avec bonheur dans des œuvres remarquées pendant la jeunesse de Pradier : Bosio, dans son *Hercule combattant Achéloüs*... (Salon de 1814), maintient, comme Pradier, ses figures sur un même plan, comme comprimées entre deux vitres, soumettant le spectateur à découvrir l'œuvre d'un point de vue unique. Dupaty, en 1819, procède de même avec son *Cadmus (combattant) le serpent de Dircé*. On verra la critique néoclassique s'interroger à propos de ces œuvres et discuter de l'esthétique du groupe, antithétique de celle du relief ; tout en approuvant ces œuvres, elle met en question le caractère limitatif, peu évocateur, certes, de profondeur, de tels grands dessins qui semblent tracés dans l'espace [6].

Les actions, le plus souvent, célèbrent dans des dimensions colossales des héros et des mythes représentés par des personnages dont la mimique poussée à outrance n'est pas réservée à la sculpture. Ce style s'épanouit à la fin de l'Empire et les effets des œuvres restent liés, bien sûr, au choix des actions ; néanmoins, au delà des emprunts faits à l'Antique, il exalte un pathos et une éloquence persuasive, encore surprenants aujourd'hui, et qui attestent une réflexion vivace sur les pouvoirs expressifs de la sculpture. Ce moment « gesticulatoire » de l'art a frappé, sans qu'on sache s'il avait uniquement la peinture en mémoire, Baudelaire qui insistera plus tard sur l'aspect « quasi fantasmagorique » d'un tel art mettant en scène ceux qu'il appelle ces « grands flandrins hétéroclites », « ces beaux hommes », qui comptèrent dans l'imagerie qu'il retint de son enfance [7].

Le *Niobide*, dans son mouvement suspendu, figé, dans la retenue de sa mimique et par le caractère serré de son anatomie, se sépare néanmoins de telles représentations grandiloquentes. L'action - y en a-t-il une, vraiment ? - est curieuse, elle n'est pas héroïque ; elle ne produit rien, elle est subie, montrant une victime : le jeune homme jouait au palet alors qu'on le voit subitement frappé d'un coup divin, pétrifié, comme l'indique le mythe. Ce personnage peu spécifié, la nudité totale le souligne, se trouve arrêté en quelque sorte dans son existence terrestre. Il est alors curieux de constater le parti choisi par Pradier pour éclairer la nature du drame : le corps ne trahit aucune gêne ou crispation dues à l'action de la flèche qui le déséquilibre. Le jeune homme est représenté sur le point de mourir mais encore pleinement en vie, assez fort pour se soutenir, la jambe tendue, la main s'efforçant de s'assurer de la présence, dans son cou, d'un objet étranger avant de tenter de le retirer - et d'expirer. Curieusement, on s'attendrait alors à découvrir dans l'expression des traits une émotion spécifique, surprise ou souffrance. Or, le *Niobide*, les yeux ouverts, la bouche légèrement entrouverte, n'exprime rien. L'action de la mort imminente n'affecte pas le visage. Comment comprendre une telle réserve à une époque où les artistes scrutent le visage humain comme l'endroit où se lisent résumés les signes des affections de l'âme ? Pradier a-t-il voulu comme les effacer ? A-t-il voulu suggérer une conception particulière de la mort dans laquelle l'action du fer dans l'épine dorsale maintient la vie encore pour un instant alors qu'elle a oblitéré la conscience ? Ou bien, et plus encore, Pradier, en néoclassique puriste, lecteur zélé de Winckelmann et du *Laocoon* de Lessing ne voulut-il pas éviter que le spectateur ne fût distrait dans sa contemplation globale de cette œuvre polie, à contour de camée et figée dans sa mimique, par l'effet physionomique de la souffrance et de l'agonie ?

1 D. Siler, *Correspondance*, t. I, n° 10.

2 L'œuvre fut terminée pour le Salon de 1822 (n° 1469) et acquise par décision ministérielle du 16 juillet 1822 (*Inventaire* n° 312 de Louis XVIII, Archives du Louvre). Elle demeura jusqu'en 1829 dans les réserves du Musée Royal et fut attribuée le 28 mars 1829 au Musée du Luxembourg ; par décision du 9 février 1854, elle fut transportée au Musée du Louvre avec les autres œuvres de Pradier se trouvant au Luxembourg.

3 Catalogue n° 95 ; *Clarac*, pl. 585, n° 1265.

4 *J. Pradier...*, p. 15.

5 *Métamorphoses*, Livre VI, 146-312.

6 A propos du *Cadmus* de Dupaty : « Il y a dans ce morceau une certaine manière d'antiquité, qu'on croirait avoir été poussée par l'auteur, jusqu'au respect de certains défauts reprochés par les modernes à plus d'un groupe des anciens, qui s'attachèrent peu dans leurs compositions à présenter, sur toutes les faces, des aspects également heureux. » Quatremère de Quincy, *Notice Historique sur la vie et les ouvrages de M. Dupaty... lue... le samedi 6 octobre 1827*. Dans son rapport du 31 décembre 1819, Quatremère écrivait à propos du *Niobide* : « Le motif de cette figure est ingénieux et la pensée générale offre un mouvement expressif. En la voyant d'un seul côté, l'imagination du spectateur se prêterait assez volontiers à l'ajouter aux nombreux enfants de la malheureuse *Niobé*, surtout si l'on accordait selon l'hypothèse rendue fort probable par M. Cockerel (sic) que les statues de cette célèbre famille avaient été jadis exécutées pour orner le tympan d'un fronton. Dans ce cas, la figure de M. Pradier n'aurait à répondre que d'un seul aspect. Mais destinée qu'elle est, à être vue de tout côté, on croit que sa composition a été un peu trop pensée dans l'esprit du bas-relief. Quelques aspects peu avantageux font regretter que l'auteur ait négligé l'intérêt que réclament tous les points de vue d'une statue de ronde-bosse... »

7 *Exposition Universelle de 1855*, dans : *Œuvres Complètes*, la Pléiade, Paris, 1961, p. 961.

5 Psyché

Marbre, H : 158 cm.
Signé et daté : J. Pradier, Rome 1824.
Paris, Louvre, Inv. C.C.8.

Cette œuvre à la grâce particulièrement captivante intéresse autant l'historien de l'art de Pradier que le chroniqueur des passions d'artistes à l'époque romantique. Son histoire et sa signification conjuguent des éléments très divers. Elle fut exécutée au cours du deuxième séjour de Pradier à Rome : il quitta la France vers la fin mai-début juin 1823 et séjourna à Rome un an, pratiquement jusqu'en juin 1824. Il avait alors trente-quatre ans.

Ce deuxième séjour romain est très peu documenté. Pradier est à Rome, installé, bien sûr, à son propre compte. Entre autres œuvres, mineures, il conçoit et exécute les modèles de deux figures importantes et de grande dimension, son *Prométhée* et sa *Psyché* ; cette dernière, il pourra la terminer en marbre.

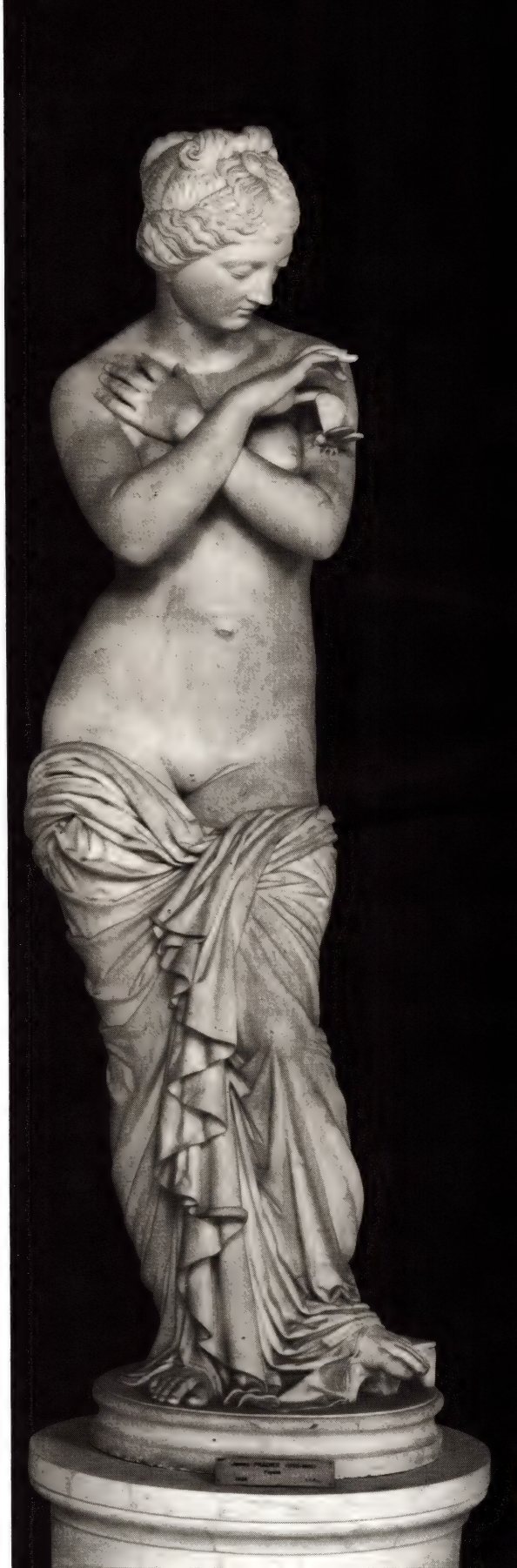
Ce que nous savons de l'histoire de la *Psyché* est rapporté dans une lettre que Pradier écrivit de Rome au peintre François Gérard. Le baron Gérard, alors dans la cinquantaine, est très proche de Pradier et de sa famille. Il a été une influence artistique majeure dans la formation du sculpteur [1] et, sans doute, un appui politique non négligeable. Le 30 janvier 1824, Pradier fait part à Gérard que le hasard lui a fait acheter « une colonne antique en marbre de Paros trouvée à Véies (au nord de Rome), et, pour m'en servir, j'ai composé une figure grande comme nature. On pourrait la nommer Psyché. C'est une jeune fille debout qui va prendre un papillon posé sur son bras gauche ». Pradier est en train de commencer son travail sur le marbre et

demande à Gérard, comme une faveur, de lui faire savoir si la date du prochain Salon parisien sera retardée ou non de façon, dans l'affimative, à pouvoir travailler intensément à l'exécution de la figure [2].

Les termes de la lettre, le conditionnel qu'emploie Pradier, « On pourrait la nommer Psyché » laissent entendre que Pradier, comme la plupart des artistes de sa génération, semble avoir été frappé, d'abord, par une action, une scène, une attitude observées, intéressantes par leurs aspects journaliers, poétiques, on disait alors pittoresques. Un intérêt pour un tel sujet, « une jeune fille debout », que l'on appelait aussi « de genre », ne pouvait, dans les années 1820, être exprimé en sculpture dans une œuvre de grande dimension et de matériau noble. Les sculpteurs du début du XIXe siècle en préservaient néanmoins la saveur en l'annoblissant, pour ainsi dire : retenant l'arrangement des formes, ils substituaient au sujet observé un autre sujet comparable, mythologique ou historique, acceptable parce que faisant partie du patrimoine culturel des représentations. L'œuvre, donc, fut-elle, quand Pradier l'entrevit, une Jeune fille au papillon ou véritablement une Psyché ? En l'absence d'esquisses sculptées et sur la seule foi de deux dessins connus et non nécessairement préparatoires, il est difficile de le dire [3].

Quoi qu'il en soit, la *Psyché* du Salon de 1824 est une œuvre curieuse dans sa conception et dans sa facture. Ici encore, Pradier sépare sa figure des exemples antiques et modernes. Outre les suggestions qu'il reçut d'œuvres qu'il connaissait, il ajoute à la statue une dimension personnelle qui rattache cette Jeune fille au papillon, ou cette Psyché à des préoccupations que ses contemporains et ses critiques ont liées à la nature de son art. Antoine Etex a insisté là-dessus et sans doute en connaissance de cause dans une longue page assez énigmatique, dans l'étude qu'il consacra, en 1859, à Pradier : « Son modèle fut une belle patricienne romaine restée fort ressemblante par la tête, qui est ce qu'il y a de plus faible dans cette statue. Malheureuse destinée des femmes !... Un amour, une grande passion ont passé par là, et cet amour, cette grande passion ont brisé la vie de cette femme. Tandis que l'artiste, inspiré par son amour égoïste, a créé l'un de ses chefs-d'œuvre d'après elle, par une exécution de détail, de morceaux véritablement délicieux, mille fois supérieurs aux meilleurs morceaux exécutés par Canova... » [4]

Conçue après avoir été vue, contenue, pour ainsi dire, dans une colonne, femme-colonne, statue-colonne, donc, la *Psyché*, également portrait, est une expérience personnelle projetée dans le public par l'hybris habituel de Pradier. *Psyché* néanmoins, puisque telle l'identifie son titre, s'imbrique dans une cohorte de Psyché peintes et sculptées dont l'immense vogue est sans précédent dans l'art européen autour de 1800 et plus tard dans le siècle. Il ne convient pas de l'étudier ici ; pour ne se borner qu'à la sculpture de ces années la mûre et tragique *Psyché abandonnée* que Pajou exposa au Salon de 1785 initie une série d'œuvres célèbres et connues de tous, que le personnage soit représenté seul ou accompagné de l'Amour. Canova, Thorwaldsen et beaucoup d'autres sculpteurs [5] déploient l'éventail des situations galantes ou dramatiques de l'histoire assez rocambolesque qu'ils lisent dans Apulée et dans La Fontaine, peu s'efforçant vraiment de



s'interroger non sur les péripéties mais sur la signification du mythe, image de l'âme troublée par le désir.

S'il voulut, avant tout, créer une Psyché, et une qui tranchât sur les autres, le parti que Pradier choisit est remarquable. Il contracte, certes, une dette vis-à-vis de Canova [6] car il nous montre Psyché séparée de l'Amour, absorbée dans la contemplation de sa propre nature, de son propre symbole, éloignée des Psyché curieuses, abandonnées et torturées que la plupart de ses contemporains choisissent de montrer. Ainsi, par-dessus Apulée et comme s'il était conscient des spéculations contemporaines qui expliquent la mythologie grecque comme l'expression d'une vaste symbolique, il rattache son œuvre au mythe tel qu'il est esquissé dans le *Phèdre* de Platon et représenté dans ses premiers monuments figurés, éveil de l'âme à l'appel qui la conduit, à travers la vie et la mort, vers une destinée plus élevée. Un tel spiritualisme ne se lit qu'en arrière plan ; la présence immédiate du nu palpable, héritée de l'exemple des sculpteurs du XVIIIe siècle et des peintres contemporains de Pradier informe avant tout la figure. Le corps de cette Psyché qui semble à sa toilette, le pied posé sur un tabouret, est ample, accusé dans ses volumes, la chevelure apprêtée et parée de bijoux. Plus extraordinaire, peut-être, et la distinguant de son antécédent le plus proche, la *Psyché* solitaire de Canova, le drapé, prêt à glisser et semblant retenu de façon précaire par la seule cuisse gauche, découvre entièrement le bas-ventre, signe d'impudicité rigoureusement mis en évidence.

On voit donc dans cette œuvre, comme c'est le cas dans la plupart des statues féminines de Pradier, un assemblage d'intentions variées, quelquefois contraires, qui se combinent et se chevauchent : le geste de pudeur des bras croisés qui semblent cacher la poitrine et que Pradier a sans doute emprunté à Gérard [7] voisine avec la chute indécente du drapé sur les hanches, rappel des prouesses érotiques de Psyché. Avec cela, un choix très libre des sources plastiques : la pose est un souvenir certain des figures debout de Canova ; l'exécution est différente : elle est plus serrée et plus tendue que celle, un peu étriquée et lissée, qui caractérise les nus du sculpteur italien. Dans son déhanchement prononcé, la *Psyché* rappelle la *Vénus de Milo*, révélée à Paris en 1821, les critiques du Salon de 1824 le noteront [8]. La *Psyché* suppose ainsi une interprétation de l'Antique, mais d'un Antique mâtiné de ce que Pradier, on ne sait exactement comment, a découvert dans la sculpture française de la Renaissance. La sinuosité du dessin, le caractère maniéré de la disposition des bras et des mains, l'inflexion de la tête, l'arrangement de la chevelure relevée en masses symétriques, le gros bijou central qui la pare et la ferronière qui divise le front, tout cela fait penser au XVIe siècle. Et celui parmi les critiques du Salon de 1824, le plus savant et le plus avisé à saisir les déviations de l'Antique, Emeric-David, n'a pas manqué de l'indiquer : « *La Psyché*... brille d'une sorte de grâce florentine, qui n'est pas sans attraits : elle rappelle Jean Goujon. » [9] Comment s'opéra cette conversion ? Elle n'est pas documentée, mais ne peut être mise en doute. Pradier ne peut pas avoir ignoré la grosse affaire dont on discute, au Louvre, dès après 1816, la destinée de la sculpture française du XVIe siècle accumulée au Musée des Petits-Augustins ; elle aboutira, en 1824, à la création, au Louvre, des cinq salles de la Galerie d'Angoulême où près d'une centaine d'œuvres, dont plusieurs chefs-d'œuvre, furent exposées en permanence [10].

Pradier demanda l'acquisition de la *Psyché* par le gouvernement. Acquise par décision ministérielle du 29 mars 1825, elle entra au Musée du Luxembourg le 5 août 1825 avant son transfert au Louvre en 1855 [11].

1 Voir D. Siler, *supra*, pp. 62-63.

2 D. Siler, *Correspondance*, t. I, n° 37.

3 Musée de Genève, Inv. 1852-65, Ecole des Beaux-Arts, Paris, 1484, v°. Le premier de ces dessins montre Psyché ailée, debout, essuyant ses larmes, la lampe à la main ; le deuxième montre Psyché et l'Amour sur des socles isolés : Psyché ouvre de grands yeux sur son image reflétée dans un miroir tandis que l'Amour la gratifie d'un air de flûte.

4 Catalogue n° 168 et 169.

5 Canova s'attache au thème de Psyché dans trois œuvres importantes et répétées, entre 1787 et 1797 ; Dannecker le reprend en 1789, Thorwaldsen en 1807 et en 1810 ; en France : Chinard en 1788, Delaistre (Salon de 1796), Milhomme (Salon de 1810), Duret (Salon de 1812), Rutxhiel (Salon de 1814), Gois et Matte (Salon de 1817), Caillouette (Salon de 1824).

6 A Ince Blundell Hall, Lancashire.

7 *Flore*, Musée de Grenoble.

8 *Revue critique des productions de peinture, sculpture, gravure exposées au Salon de 1824*, par MM.***, Paris, 1825, p. 240.

9 *La Revue Européenne ou productions de l'esprit humain*..., Paris, 1824, t. 2, p. 188.

10 L. Courajod, *Histoire du département de la sculpture moderne au Musée du Louvre*, Paris, 1894, pp. 1-80.

11 A la vente après décès de Pradier figurait sous le n° 25 une statuette en plâtre, à vendre avec droit de reproduction en bronze seulement (pour 200 francs). Salvatore Marchi se chargeait de l'édition en plâtre. En 1881 la vente sur licitation organisée par John Pradier comprenait le droit de reproduction en toute nature de la *Femme au papillon*, (sixième lot, n° 3). Le MAH de Genève possède deux réductions en plâtre, hautes de 42 cm (Inv. 1910-79 et 1910-216).

6 Satyre et Bacchante

Marbre, H : 125 cm, L : 112 cm, Prof. : 78 cm.
Signé et daté : J. Pradier Ft 1834.
Paris, Louvre, Inv. RF 3475.

Ce marbre, considéré comme disparu [1] avait néanmoins figuré sous la forme d'une photographie, en 1955, dans une exposition parisienne ; il a été acquis par le Louvre en 1980 [2]. Cette œuvre marquante dans le développement artistique de Pradier était, certes, connue par quelques réductions mais, le marbre ayant été conservé dans diverses collections privées, prestigieuses - d'ailleurs, après son exposition au Salon de 1834, même les contemporains de Pradier la virent peu - elle assuma ainsi dans les études anciennes et récentes sur le sculpteur une existence quasi mythique et fut souvent confondue avec d'autres œuvres de Pradier d'une iconographie comparable [3]. Sa réalité était toutefois bien tangible car elle créa, lors de son exposition en 1834, une sensation dans le monde artistique parisien comme le firent peu d'œuvres de sculpture au cours du XIXe siècle.

Aujourd'hui, dans la vigueur appuyée et presque insolente de son iconographie et de son style, elle étonne encore : un solide satyre, grandeur nature, assez raide et bien planté, un genou à terre, soutient sur sa cuisse une bacchante complètement renversée, et de sa main restée libre la dénude du vêtement qui ne la couvrait que légèrement. La bacchante, ravie, les lèvres entrouvertes, semble le repousser et l'attirer à la fois, saisissant d'une main une poignée de sa chevelure et de l'autre, le croirait-on, une des cornes du satyre. Elle semble l'embrasser dans un geste que l'on pourrait lire comme la parodie ou la perversion de celui, connu de tous, que Canova a prêté à sa *Psyché* couchée dans le groupe fameux du Louvre.

On ne connaît pas les motivations artistiques ou pratiques précises de Pradier lorsqu'il entreprit ce groupe, un genre de la statuaire qui, puisqu'il réunit plusieurs personnages, offre la représentation d'une action littérale ou symbolique. Pradier s'était déjà essayé à ce genre dans lequel l'arrangement heureux des parties formant la composition est le véhicule de l'expression ; il l'avait fait dans des œuvres de petit format [4] et dans d'autres, monumentales ; ajoutons en ce qui concerne la plus notable de ces dernières, les *Trois Grâces* avec une indifférence affichée pour des modes originaux de composer : les qualités du groupe montré au Salon de 1831 ne résident certes pas dans le dessin de sa composition.

La *Correspondance* de Pradier nous apprend peu : il travailla lui-même au marbre du *Satyre et Bacchante* pendant les mois qui précédèrent l'ouverture du Salon [5] ; nous savons, de plus, par son élève Etex, que le modelage du modèle fut exécuté d'après nature avec l'assistance du même Etex [6]. Les auteurs des biographies romancées des artistes célèbres ont néanmoins brodé sur les circonstances qu'ils ont imaginées entourer la création du groupe. Prétextant l'intérêt de Victor Hugo pour cette œuvre d'après un fragment d'article dont le manuscrit n'a pas été retrouvé et dont la publication même est incertaine, on a vu Juliette Drouet poser pour la figure de la bacchante devant le Prince Demidoff « friand, comme tant d'autres grands seigneurs, d'avoir un portrait au naturel et en plein délire de sa belle maîtresse. » [7] Quant au Satyre, on a reconnu dans ses traits, par la même occasion, ceux du visage de Pradier. L'examen des portraits de Juliette Drouet et de Pradier ne soutient pas ces assertions.

Cette œuvre grasse, où le traitement de l'anatomie détaille à plaisir des plis de chair accusés dans le corps de la Bacchante et des effets de surface nombreux, veineux et pileux, dans celui du Satyre provoqua un tollé presque général lors de son exposition. Remarquons d'abord qu'elle perturbait des façons contemporaines de concevoir les sujets de la sculpture. Certes, les œuvres illustrant le thiase de Dionysos ne se comptent pas dans la peinture et la sculpture du temps de la jeunesse et de la maturité de Pradier. Ces représentations séparent ou réunissent les satyres - ces divinités champêtres que l'on confond souvent avec les faunes - et les bacchantes qui étaient à l'origine les nymphes nourricières de Dionysos, dont les satyres enflammaient les désirs. Toutefois, les sculpteurs n'ont pas représenté le Satyre seul dans des œuvres qui montrent une ambition monumentale à la dimension du modèle vivant ; la Bacchante, de même, quand elle est le sujet d'une statue d'une certaine dimension, est représentée d'habitude dans l'abandon qui accompagne son sommeil. Les deux personnages n'apparaissent ensemble dans leurs jeux sylvestres et érotiques que dans des œuvres de petit format, groupes et reliefs, un art que, plus que personne, Clodion a cultivé de façon exquise. On ne s'étonnera pas que Satyres et Bacchantes aient été étrangers à l'art intellectuel et didactique des deux sculpteurs qui dominent la génération des années de jeunesse de Pradier, Canova et Thorwaldsen et, à cet égard, la grande *Bacchante* de Pradier, conçue et exécutée

à Rome et exposée au Salon de 1819 (voir Catalogue n° 2) n'en est que plus remarquable, car elle renoue ouvertement avec l'exaltation de la sculpture sensualiste.

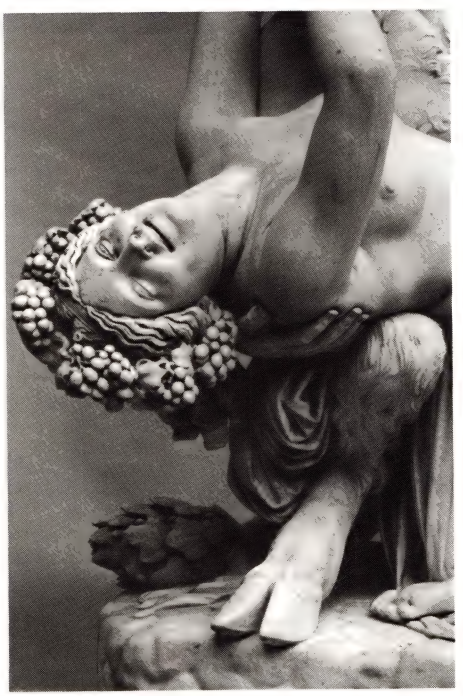
Quoiqu'il en soit, la réception du groupe de 1834 n'est pas négligeable si l'on veut apprécier son originalité artistique, l'ampleur et la force de sa valeur d'exemple. Gardons néanmoins à l'esprit que les Salons de sculpture du début des années 1830 sont un terrain riche sur lequel s'affrontent des idées neuves à propos de cet art. En dépit des exclusions prononcées par les jury d'admission, des œuvres mettant en question l'esthétique néoclassique y sont visibles en grand nombre, souvent dans de grandes dimensions. Elles sont de plus, bien vues du pouvoir et elles illustrent un éventail de sujets jamais vus : la mythologie et l'histoire antique, certes, mais aussi des compositions exprimant les concepts liés à des façons contemporaines de sentir et de penser. S'y ajoutent l'histoire moderne, les sujets chrétiens et le monde animal, un grand nombre de ces images trouvant une grande audience, au Salon et hors le Salon, dans la statuette. C'est dans cette conjoncture riche, ouverte aux innovations, que Pradier s'installe avec le *Satyre et Bacchante*, imposant un genre nouveau de la sculpture : la grande image lascive ; genre qu'il fera sien pendant des années.

Ne retenons ici que les grandes lignes du dossier critique, quelquefois du sottisier qui accompagna la réception de l'œuvre et de ce qui en démarque l'arrière-plan théorique. Le succès de scandale est perçu par tous et certains caractérisent l'œuvre dans la nomenclature nouvelle de son genre : « M. Pradier. Groupe érotique en marbre d'une Bacchante lutinée par un Satyre, morceau admirable d'exécution et d'expression ; mais quelle expression !... ce n'est pas dans une institution de jeunes personnes qu'il devra trouver sa place. » [8]

On multiplie de courtes remarques admiratives, trouvant la Bacchante « pleine de langueur et de volupté... une image gracieusement érotique » [9], « molle et voluptueuse ». [10] « M. Pradier a montré une grande ignorance des mœurs et de l'esprit de son temps quand il a conçu son groupe presque licencieux... A qui la sculpture de cette nature s'adresse-t-elle ? Ce groupe est un anachronisme : il eût pu avoir du succès du temps de Mme Dubarry, pour figurer dans les bosquets réservés de Versailles. » [11]

Le reproche d'indécence est exprimé par beaucoup, qu'on le mentionne seulement ou qu'on le développe ; pour Laviron, « c'est une question de décence et non une question d'art... on ne sait vraiment lequel a dû être le plus éhonté, ou de l'Académicien qui l'a fait ainsi (le Satyre) ou du jury qui lui a fait donner une place d'honneur », [12] pour Decamps, « la pose est d'un caractère si lascif, si peu noble, que l'ensemble du groupe, loin de présenter un de ces tableaux voluptueux que nous admirons chez les Anciens, nous dégoûterait peut-être plutôt par l'impudicité des lignes et de l'effet », [13] pour Letellier, l'œuvre est « ignoble, dégoûtante et misérable. » [14]

On ne sera pas surpris de voir que ces réserves se lisent sous la plume de critiques souvent avertis et ouverts aux tendances novatrices de ces années. Le point de vue de la valeur morale de l'œuvre d'art sera développé dans ses fondements théoriques par ceux, Saint-Simoniens et autres, qui préconisent alors un art social. Appliqué au Salon de 1834, il sera articulé par Théophile Thoré dans un compte rendu serré, plaidoyer pour l'art « puissant moyen d'amélioration morale et d'éducation sociale ». Thoré mentionne à peine le nom de Pradier et écarte le groupe, brutalement, en quelques mots, comme « indécent et lascif » et porteur de « sales pensées et de détestables actions » [15] ; incidemment, dans son article, Thoré mettait en cause Victor Hugo sans le nommer, saluant l'appel récent de ce dernier pour ramener les artistes « sur le terrain des pensées utiles et généreuses » alors que dans l'article ou le brouillon d'article qu'on lui attribue, Hugo, qui avait remarqué le *Satyre et Bacchante*, ne s'appesantissait pas : il trouvait le groupe



Plâtre, Genève MAH.
Voir note 1.

de Pradier « charmant » et en célébrait le sensualisme, faisant un éloge inattendu de la nudité en sculpture [16].

La critique la plus serrée du groupe et la plus instructive fut celle qu'en fit Gustave Planche ; elle s'échelonne en deux étapes, une démarche qui montre bien combien fut durable l'impact de l'œuvre et ce que Planche pensait de son influence à long terme. Parmi les comptes rendus du Salon de 1834, l'analyse de Planche est la plus longue ; elle est, dans l'ensemble, favorable. Il n'engage pas la question de la valeur morale et sociale du sujet ; le groupe est, pour lui - le mot est important - une « interprétation », « une merveilleuse interprétation de l'Antiquité ». Il n'analyse pas les sources, ne rapproche pas le style des œuvres ou des époques, bonnes ou mauvaises, de la sculpture grecque ; il s'attache au caractère de l'exécution et, à travers elle, à la nature de l'invention de Pradier. « Il y a dans ce morceau, très remarquable d'ailleurs, bien des parties qui sans rappeler littéralement les statues antiques, ont cependant avec l'art grec une parenté si intime et si frappante qu'on est forcé de s'expliquer le travail de l'auteur plutôt d'après les lignes dès longtemps gravées dans sa pensée que d'après la nature qu'il avait sous les yeux... l'auteur ne voit, dans les chefs d'œuvre de nos musées qu'un type d'élégance et de beauté qu'il s'applique à rajeunir par l'étude de la nature, plutôt qu'à reproduire littéralement ». [17] Planche a bien caractérisé la démarche imitative de Pradier dans les années 1830, lorsque le sculpteur s'éloigne de modèles antiques célébrés et ne retient d'eux qu'un schéma de composition. L'exécution, dans le sens de l'expression, devient dominante mais, pour Planche, elle est fautive dans son caractère car elle trahit chez Pradier l'absence d'une conception supérieure de l'œuvre dans laquelle s'unifieraient les imitations partielles qu'elle réunit ; il reviendra sans cesse, après 1834, sur les hiatus qu'il ne veut comprendre et qu'il découvre dans une même œuvre entre le souvenir de l'antique et la copie de la nature. Ainsi, en 1834, pour le *Satyre et Bacchante* : « A côté d'un morceau traité dans le système sobre des anciens, à côté d'une épaule savamment interprétée d'après le souvenir de l'art grec, se trouve un bras, bon en lui-même, qu'il a pris plaisir à copier dans tous ces détails, d'après la nature qu'il avait

sous les yeux ». En 1852, quelques semaines après la mort de Pradier, lorsqu'il évalue l'ensemble de son œuvre, et dans un vain effort pour mettre un terme à la popularité de telles célébrations sensualistes qui, à la suite de l'art de Pradier, de Clésinger et de beaucoup d'autres, ne se comptent plus, Planche reprendra ces arguments : il les appuiera sur une critique archéologique des déficiences inventives de Pradier, soulignant dans le groupe, « l'incongruité iconographique du sujet » non pas dans l'art moderne mais dans l'art antique. Sa conclusion, alors est plus amère, « La *Bacchante et le Satyre* de Pradier ne sont pas capables de fonder la renommée d'un artiste nouveau ; signés d'un nom déjà connu, ils ne peuvent en augmenter la splendeur. » [18]

1 H.W. Janson, dans : *The Romantics to Rodin...*, p. 319 ; J. de Caso, *Remarques sur l'invention de Pradier*, dans : *Revue suisse d'art et d'archéologie*, 38, 1981, pp. 111-118. Un exemplaire en plâtre, aux dimensions de l'original, est conservé au Musée de Lille, don de l'Etat, 1889. Le groupe a été réduit en bronze (un exemplaire figurait à la vente du comte Demidoff, *Vente San Donato*, Paris, 22 mars-27 avril 1870, n° 1851) ; en plâtre, H : 30 cm (venant de l'atelier Salvator Marchi, Musée de Genève, Inv. 1910-224) ; en faïence, H : 26,5 cm (Genève MAH, Inv. 1976-360). Les premiers biographes de Pradier mentionnaient, dès 1840, que le groupe avait à cette date été « mis... également en circulation par le moulage », X. Eyma et A de Lucy, *Pradier*, dans : *Ecrivains et Artistes vivants*, Paris, 1840, p. 340.

2 *Maturité de Victor Hugo*, Maison de Victor Hugo, Paris, mai-juillet 1953, n° 496. Isabelle Leroy-Jay Lemaistre, *Musée du Louvre. Nouvelles acquisitions du Département des Sculptures (1980-1983)*, Paris, 1984, n° 27, pp. 76-79. Le marbre fut acheté à Pradier par Demidoff pour un prix que Pradier, plus tard, jugeait faible, Lettre de Pradier à Poggi, Genève, 8 octobre (1849). Il fut vendu 10 300 francs à la vente Demidoff, *Collections de San Donato...* Paris, 26 février 1870, n° 136 pour passer dans la collection de Sir Richard Wallace. Un exemplaire annoté d'un Catalogue de vente porte l'indication manuscrite « Louvre ou Hertford ». A la vente des collections de sculptures de Sir Richard Wallace conservées au Parc de Bagatelle, le 22 juin 1904, il passe, jusqu'en 1980, dans les collections de Potin et Labouchère.

3 Il s'agit du *Centaure et Bacchante*, œuvre disparue, exposée par Pradier au Salon de 1819, souvent confondue du temps même de Pradier avec la *Bacchante* du même Salon et avec le groupe du Salon de 1834. L'esquisse du groupe *Nessus et Déjanire* était offerte à la vente après décès (n° 40) achetée par Roubaud, élève de Pradier.

4 D. Siler, *Correspondance*, t. I, n° 19 (1819), n° 37 (1824).

5 D. Siler, *Correspondance*, t. II, n° 208 (1834).

6 *J. Pradier, Etude sur sa vie et ses ouvrages...*, 1859, p. 28.

7 R. Escholier, *Un amant de génie, Victor Hugo*, Paris, 1953, p. 139, qui ne cite pas sa source. Quelques mois avant le moment où Pradier sollicite, en vain, d'ailleurs, l'achat du groupe par le roi, le décrivant au comte de Montalivet comme son « meilleur ouvrage » (D. Siler, *Correspondance*, t. II, n° 234, 19 octobre 1834), il demande à Juliette Drouet d'intervenir auprès de Victor Hugo pour que celui-ci aille voir l'œuvre au Salon, « Un coup de plume de sa main, de cette main qui a tant de puissance, l'embellirait beaucoup », (D. Siler, *Correspondance*, t. II, n° 213, 10 mars 1834).

8 C.P. Landon, *Annales du Musée... Salon de 1834*, Paris, 1834, p. 103.

9 H.L. Sazerac, *Lettres sur le Salon de 1834*, Paris, 1834, pp. 350-351.

10 (Fabien Pillet), *Salon de 1834*, dans : *Le Moniteur Universel*, 14 avril 1834.

11 *Salon de 1834*, dans : *L'Artiste*, VII, 1834, p. 64.

12 G. Laviron, *Le Salon de 1834*, Paris, 1834, p. 146-147.

13 Alexandre D..., *Le Musée, revue du Salon de 1834*, Paris 1834, p. 70.

14 *Salon de 1834*, dans : *Le Cabinet de Lecture*, 24 avril 1834.

15 *Le Salon*, dans : *La Revue Républicaine, Journal des doctrines et intérêts démocratiques*, I. 1834, p. 125, II, 1834, p. 399.

16 Cité par R. Escholier, *Un amant de génie...*, p. 139.

17 *De l'Ecole française au Salon de 1834*, dans : *Revue des Deux Mondes*, 1er avril 1834.

18 *Peintures et sculptures modernes de la France*, dans : *Revue des Deux Mondes*, 15 juillet 1852, p. 368. Sur l'attitude de Planche en 1852 voir, J. de Caso, *Remarques sur l'invention de Pradier*, article cité note 1.

7 Vénus et l'Amour

Plâtre, H : 98 cm.
Genève, MAH. Inv. 1842-2.

Dans ce groupe de dimension modeste, la seule œuvre qu'il exposa au Salon de 1836, Pradier reprend un sujet qui connut une immense popularité dans l'histoire de la peinture et de la sculpture, déjà dans l'Antiquité et, particulièrement, dans l'art des XVIIIe et XIXe siècle.

L'œuvre s'imbrique dans une pratique de l'imitation qui ne cache pas ses sources et, tous le remarqueront, Pradier côtoie ici l'antique de très près. A cet égard, le groupe continue la lignée d'œuvres de format plus imposant, également proches de l'antique, que Pradier exposa dans les Salons des années 1820 et 1830, spécialement, la *Vénus* (1827), les *Trois Grâces* (1831) et le *Satyre et Bacchante* (1834). S'il expose, en 1836, la *Vénus et l'Amour*, une composition tellement proche dans son type de la fameuse *Vénus accroupie* antique et des variations sans fin auxquelles cette figure a donné lieu, on doit voir là une rencontre d'intentions diverses qu'il reste néanmoins difficile de lier à la biographie. Une, au moins, s'identifie dans une vue politique. Pradier semble rappeler avec insistance l'autorité des modèles anciens avec une notion personnelle et libre, de leur imitation, cela au moment où le discours critique sur la sculpture éclate dans des positions affrontées et diversifiées. Le Salon de 1836 marque le point à partir duquel vont se raidir pour des années les points de vue conservateurs définis par les institutions et appliqués dans les Salons. Un certain nombre de sculptures rattachées par beaucoup depuis la fin des années 1820 à l'esthétique romantique sont

encore acceptées par le jury du Salon de 1836 ; Barye, Maindron, Moine, Triqueti exposent encore. Préault, néanmoins devient l'exemple des proscriptions : certaines de ses œuvres sont acceptées en 1833 et 1834 mais aux Salons de 1835 et de 1836 il sera « refusé » en bloc et le restera jusqu'en 1850. Le débat sur la sculpture romantique se déplace ainsi du Salon aux expositions privées et, surtout, s'installe dans la presse. Le dossier, quand on le connaîtra mieux, apparaîtra aussi riche que captivant.

Il ne faut donc pas minimiser le sens polémique de la *Vénus et l'Amour* dans ce contexte. Pradier a alors quarante-six ans. Le nombre des commandes qu'il a obtenues du gouvernement et celui des œuvres auxquelles il travaille pour lui est considérable ; bien qu'il ne semble pas trop à l'aise dans leurs cadres et ne soit pas respectueux de leurs principes, les institutions l'ont accepté. En même temps, ses rapports personnels et artistiques avec les milieux romantiques sont connus de tous ; Victor Hugo et d'autres ont proclamé son talent et revendiqué son nom pour le placer dans les cohortes du romantisme.

Quel est le sens de cette œuvre dont la plupart des critiques reconnaissent l'importance car ils vont la commenter dans les premières lignes de leurs comptes rendus ? Les documents connus aujourd'hui ne disent rien qui éclaire sa genèse [1]. S'interroger sur les raisons d'un intérêt archéologique que Pradier a pu montrer pour la *Vénus accroupie* antique ne suggère pas une direction d'enquête fructueuse. Pradier a certainement connu les exemplaires conservés dans les collections romaines et les deux autres qui se trouvaient au Louvre, comme il a sans doute connu la copie

fameuse qu'avait exécutée Girardon. Il ne peut avoir ignoré les variations antiques sur le groupement de la figure et de l'Amour [2], groupement qu'il transforme en rapprochant les deux personnages et en spécifiant une action. Au cours de son exposition, l'œuvre reçut un autre titre, l'*Amour désarmé*, lorsque Pradier autorisa Léonce Lhuillier à la copier afin qu'elle fût gravée et parût dans la presse d'art [3]. En fait, plus on regarde le groupe, plus on oublie le type antique dont il dérive. Pradier en a complètement repensé la composition ; il suggère une lecture frontale de l'œuvre en plaçant l'Amour en position privilégiée : l'enfant, solidement campé, est à demi renversé contre la cuisse de Vénus qui vient, de la main droite, de lui enlever son arc ; de la main gauche, elle semble le consoler, attirant sa tête vers la sienne. L'enfant, joufflu et charnu, bien observé, le ventre proéminent, la bouche ouverte semble à la fois bouder et rêver. Vraisemblablement un portrait, car sa tête est celle d'un enfant du siècle, chevelure à boucles et à torsades : on remarquera le hiatus qu'elle forme avec celle, impersonnelle, de Vénus. L'anecdote des aventures, caprices et bouderies de l'Amour — on pense encore au *Temple de Cnide* — perd ici davantage de sa substance illustrative ; le sujet anacréontique se résorbe, au point de disparaître. Pradier, certes, donne à son Amour des ailes, mais elles ne sont visibles que si le spectateur les cherche. L'image s'impose à lui de façon progressivement prenante, ramassée dans une composition en amande que déterminent, dans un espace profond, le jeu des bras en ovale et la proximité des visages. Il y a là un entretien familial, une maternité à la fois curieusement antique et moderne dont Pradier a su rendre de façon exquise l'intimité et la grâce.

Le dossier critique de *Vénus et l'Amour*, l'œuvre sur laquelle s'ouvrent la plupart des comptes rendus du Salon de 1836, est étendu et instructif. Il déploie l'éventail des positions de la critique vis-à-vis de la sculpture à l'époque romantique. Les arguments sont nombreux et ne peuvent être résumés ici. Ils se rencontrent, d'abord, dans une démarche qui distingue l'invention de Pradier de son faire. A quelques réserves près, il y a accord sur la pratique, le degré d'habileté de l'exécution. Le caractère de l'imitation, lui, est débattu, c'est-à-dire le choix prêté à Pradier d'un mode de représentation qui observe le modèle « ordinaire » et d'un autre qui, pour beaucoup, n'élève pas les formes par le style. Par contre, l'inspiration, c'est-à-dire la signification intellectuelle de l'œuvre et sa portée, sont dénoncées par la critique qui prône un art engagé. Entre ces positions affrontées, s'exprime à l'occasion un point de vue que n'emprisonnent pas les positions théoriques, celui de la lecture immédiate, intime. C'est là qu'il faut détacher d'un gros dossier souvent décevant, l'admirable commentaire de Musset : « Le groupe me paraît si charmant, que j'aurais peur de commettre un sacrilège en disant ma pensée tout entière... Cette *Vénus*, presque vierge encore, mais déjà coquette et rusée, qui se penche sur cet enfant boudeur, et l'interroge, capricieuse elle-même, sur un caprice léger ; cette main qui se pose sur la tête chérie plonge dans les cheveux et invite au baiser ; cette bouche de l'enfant qui rêve, et refuse de répondre pour se faire prier ; ces petites jambes vraies comme la nature où le marbre semble animé ; tout m'enchante ; je me sens païen devant un si beau paganisme. Il y a là de quoi passer un jour et oublier que la laideur existe... je vois là le parfait symbole de la volupté et du caprice, non de la volupté grossière, ivre, échevelée, comme on nous la fait, mais délicate, sensuelle, et un peu pâle, intelligente et pleine de désirs ; non du caprice effréné, furieux, qu'un rien déprave et que tout dégoûte, mais rêveur, jeune, avide de jouissance, tendre pourtant, et aimant sa mère, sa fraîche nourrice, la blanche volupté. » [4]

Le modèle en plâtre du Musée de Genève fut expédié par Louise Pradier de Paris à Rome où Pradier effectuait un séjour au cours de l'automne 1841. A cette date, il fut question que Pradier demandât à Aubin et Victor Vilain d'ébaucher une réplique en marbre [5]. Ce projet n'ayant apparemment pas eu de suite, Pradier demanda à sa femme d'adresser le modèle au Musée de Genève [6] ; Il y parvint en 1842. L'histoire du marbre exposé au Salon est encore confuse. Le 7 septembre 1836, le ministre de l'Intérieur en décidait l'acquisition, au prix de 7 000 francs [7]. Ce projet fut certainement annulé car le groupe ne figure ni dans les propositions d'acquisition à l'issue du Salon de 1836 ni dans les inventaires des musées et résidences royales. Les biographes anciens sont vagues. Pour certains, le duc d'Orléans l'aurait acheté ; pour d'autres, il serait demeuré la propriété de Pradier : il ne figure néanmoins ni dans l'inventaire après décès ni à la vente Pradier. A une date encore inconnue, il aurait été vendu au Gouvernement français qui désirait l'offrir à l'Empereur de Russie. Il se trouve actuellement au Musée de l'Ermitage [8].

1 Une lettre de Pradier à Juliette Drouet datée du 19 janvier 1836 débute ainsi : « Je n'ai que deux mots à vous dire car je ne puis employer un moment qu'à mon travail pour le Salon... D. Siler, *Correspondance* t. II, n° 280. La veille, Pradier écrit à son ami Joseph Marin « Moi qui suis occupé par l'exposition, occupé à être obligé de travailler mon marbre à la lampe »... (D. Siler *J. Pradier et ses amis Genevois..., Genava, XXVII*, 1979, pp. 132-133).
Une esquisse non terminée était vendue en pleine propriété avec droit de reproduction en toute nature à la vente après décès (n° 48) ainsi qu'un « modèle exécuté... modèle en petit du bronze » de grandeur naturelle fondu par Quesnel qui a figuré à l'Exposition Universelle de Londres de 1851. Des exemplaires en bronze de petite dimension étaient fondus par Quesnel en 1844 et par de Labroue vers 1856 dans la dimension de 26 cm. Un petit modèle avec clefs provenant de l'atelier de S. Marchi est conservé au Musée de Genève, Inv. 1910-234 haut de 25,5 cm ; d'autres plâtres, de 26 cm de haut, sont connus.

2 La vente après décès comprenait, parmi les *Livres à Figures*, le *Musée de Sculpture antique et moderne* de Clarac, 1826-1841. Voir les planches 345 et 631.

3 Lettre de Pradier à Léonce Lhuillier, 12 mars 1836 (D. Siler, *Correspondance* t. II, n° 283). La gravure au trait parut dans le *Journal des Artistes* le 31 juillet 1836.

4 *Revue des Deux Mondes*, 15 avril 1836, pp. 144-176. Le texte a été inclus dans les *Mélanges de Littérature et de Critique*, Paris, 1867 et dans diverses éditions postérieures.

5 Lettre de Pradier à Louise Pradier, Rome, 19 décembre (1841), (D. Siler, *Correspondance*, t. II, n° 405).

6 Lettre de Pradier à Louise Pradier, Rome, 26 décembre (1841), (D. Siler, *Correspondance*, t. II, n° 406).

7 Les documents concernant cette décision sont conservés aux Archives Nationales, F 21 10. Pradier conteste le prix de l'achat et demande comme indemnité un petit bloc de marbre (D. Siler, *Correspondance*, t. II, n° 290 et 291).

8 L. Dussieux, *Les Artistes français à l'étranger*, Paris 1876, p. 104. Z. Zaretskaya et N. Kossaréva, *La Sculpture française des XVII-XXe siècles au musée de l'Ermitage*, Leningrad, 1963, n° 92.

8 Odalisque

Bronze, H : 29 cm.
Brookline, MA, collection Meg et Fred Licht.

L'*Odalisque* dont nous voyons ici une épreuve en bronze est une œuvre attachante par l'étonnante beauté du modèle et par le jeu extraordinairement gracieux des lignes et des masses que lui prête sa pose inattendue [1]. Elle apparaît dans le champ de vision du spectateur comme si celui-ci la découvrait, après l'avoir épiée, au sol, dans son paresseux désœuvrement.

Surprise, elle s'aperçoit de la présence de l'intrus et ne réagit que par le mouvement de sa tête qui entraîne une légère torsion du corps.

La pose de la femme accroupie *Odalisque* ou autre, et il faut ici retenir l'adjectif dans son sens étymologique plein, est très inhabituelle dans la sculpture, même dans celle du temps de Pradier, on l'a remarqué récemment [2]. On ne connait que de rares exemples [3]. Il s'agit en fait, dans cette pose, d'une façon de représenter la femme, l'être qui assure la survie du beau à travers les âges et les modes, que n'accepte pas l'esthétique classique. La signification inconditionnelle de la posture l'interdit. Acceptable dans la sculpture de petit format, tolérée s'il s'agit du travestissement que représente une figure de genre, la femme accroupie, à moins qu'elle ne soit posée avec l'élégance d'une Vénus et ainsi séparée du sol, ne franchit pas le seuil du « grand art », particulièrement lorsque l'artiste la montre dans sa nudité et la représente aux dimensions de la nature. Ainsi, lorsque Pradier présentera au public l'*Odalisque* en marbre, la critique conservatrice la remarquera peu et, de façon significative, se réduira à qualifier la pose, vue comme l'aspect majeur de l'œuvre, de « non passable » [4].

Pradier a donc fait preuve d'une originalité et d'une hardiesse peu communes en créant cette figure, moins peut-être dans la statuette, que dans le marbre conservé au Musée de Lyon qui ne présente que des variantes infimes sur le bronze.

Le sujet de l'*Odalisque*, car il est présent derrière le nu, est, dans un sens, moins original et moins remarquable. On sait que les odalisques — le terme, du temps de Pradier recouvre les servantes du harem et

souvent leurs maîtresses — sont un lieu commun de la vision exotique du XVIIIe siècle et, l'on a montré récemment, une métaphore riche de significations éthiques et sociales [5]. Soulignant en elles l'érotisme piquant et la couleur locale, les artistes romantiques les ont maintenues en grande faveur, les innombrables représentations picturales en témoignent ; il suffit ici de rappeler les variations fameuses qu'Ingres déroula sur ce thème sur près d'un demi-siècle ; il y a là, de la part du peintre un intérêt que Pradier ne pouvait ignorer et dont Ingres, par contre-coup, recueillit les

fruits au terme de ce qui fut entre les deux artistes autant une rencontre d'affinités artistiques qu'un échange de contacts personnels [6].

La fascination que Pradier éprouva pour le thème fut durable : il est attesté pendant les années 1840 par plusieurs statuettes et dessins dont deux, connus aujourd'hui, se rapprochent de l'*Odalisque* du Salon de 1841 [7]. Plus célébrée à la mort de Pradier qu'elle ne le fut dans les années 1840, Raoul Rochette, dans son éloge académique, l'a appelée un « chef d'œuvre » [8], cette œuvre est pratiquement ignorée dans les documents connus aujourd'hui. Il est difficile de se prononcer définitivement sur la chronologie des versions en bronze et de la version en marbre. Il n'est pas évident que l'œuvre en bronze dont on connaît des épreuves dans au moins deux grandeurs différentes, soit, comme on l'a dit, la réduction du marbre exposé au Salon de 1841 [9]. Sur la foi de plusieurs critiques qui la commentèrent cette année-là [10], elle illustrerait une pratique de Pradier que confirme la littérature judiciaire du temps, selon laquelle, en certaines occasions, Pradier aurait « essayé » en quelque sorte, dans le petit format de la statuette, un sujet dont il aurait alors jugé du succès avant d'investir les frais de l'exécution en marbre et de prendre ses chances, pour ainsi dire, au Salon [11].

1 L'*Odalisque*, en marbre, avec rehauts d'or, fut attribuée au Musée de Lyon en 1841 (Paris, Archives nationales, F 21, 2198). Pradier avait proposé au gouvernement l'achat de la statue : « Je vous prie de me prêter votre protection auprès du Roi ; engagez-le à m'acheter ma statue qui, je crois, a assez de succès pour que cet acte soit applaudi par tout le monde » (Pradier au Comte de Cailleux (avril-mai, 1841), D. Siler, *Correspondance*, t. II, n° 363). Des épreuves en bronze sont attestées dans deux dimensions, 51 cm et 30 cm de hauteur, sans poinçon. Des épreuves en plâtre existent dans la dimension de 36 cm. (Genève, MAH, Inv. 1910-251). Une « *Odalisque assise* » en plâtre de 38 cm de haut figure dans les catalogues du mouleur Hébert, à Paris, en 1864.

2 H.W. Janson, dans : *The Romantics to Rodin...*, Los Angeles, 1980, p. 317. On ne doit toutefois pas oublier l'œuvre importante de Jacquot, au musée de Bourges, exposée en plâtre au Salon de 1831, en marbre au Salon de 1833. L'influence de l'*Odalisque* couchée d'Ingres est manifeste. En 1844, la maison Susse exploitait une *Odalisque couchée*, « d'après Ingres » dans une réduction exécutée par Cumberworth dans les dimensions de 23 et 8 cm de hauteur.

3 *Femme nourrissant un enfant*, terre cuite attribuée à Roland, Musée Magnin, Dijon.

4 *Salon de 1841*, dans : *Journal des Artistes*, 17 avril 1841, p. 263.

5 A. Grosrichard, *Structure du sérail. La fiction du despotisme asiatique dans l'Occident classique*, Paris, 1979.

6 Les rapports personnels sont attestés dans la *Correspondance* de Pradier.

7 *Odalisque dansant, Odalisque endormie*. (Etudes préparatoires, voir Catalogue n° 107 et 109).

8 *Notice Historique sur la vie et les ouvrages de M. Pradier...* Paris, 1853, p. 63-64.

9 Janson, *op.cit.*, p. 316.

10 Th. Gautier, *Salon de 1841*, dans : *Revue de Paris* ; G. Laviron, *Le Salon de 1841*, Paris, 1841 ; E. de Montlaur, *Salon de 1841*, dans : *Revue du Progrès politique, social et littéraire*, VI, 1841 ; Delécluze, *Salon de 1841*, dans : *Journal des Débats*, 4 avril 1841.

11 « De son vivant, le sculpteur Pradier avait cédé à différents éditeurs le droit de reproduction de ses œuvres. La plupart avaient été créées dans les dimensions de simples statuettes, et ce n'est qu'après les avoir mises dans le commerce par le moulage qu'il reproduisait en grand celles qui avaient obtenu le plus de succès ». *Annales de la Propriété Industrielle*, 1877, Art. 2280, p. 114.

Marbre, Musée de Lyon. Voir note 1.

9 Polyphème, Acis et Galatée

Modèle en plâtre, H : 155 cm.
Genève, MAH, Inv. 1852-2.

Pradier conçut ce groupe en 1841. Il voulait le réaliser à l'échelle colossale. Nous ne connaissons son projet que par le modèle en plâtre conservé à Genève, lequel en 1910, servit pour la fonte du bronze [1], conservé au même musée (Genève, MAH, Inv. 1910-266). Cette œuvre est importante. Elle illustre des ambitions que Pradier a nourries tout au long de sa carrière et qu'il n'a réalisées qu'en partie : il a voulu créer plusieurs de ces grandes images que l'on appelait alors « héroïques » et qui mettaient en scène une action dramatique soutenue par un ou plusieurs personnages appartenant à la mythologie ou à l'histoire. Certains de ses projets dans ce genre n'ont pas été développés au delà de la maquette ou du modèle [2].

Ici le sculpteur a repris une donnée connue, l'histoire de la jalousie violente du cyclope Polyphème. Ovide a dépeint en plus de deux cents vers la passion du farouche et repoussant géant pour la néréide Galatée [3] dont Polyphème chante longuement les beautés et regrette l'insensibilité : « Je brûle... il me semble que l'Etna a passé en moi avec toute sa violence et que je le porte en ma poitrine. Et toi, Galatée, tu restes insensible ! » Dans de tels sentiments, Polyphème surprend Galatée dans un rendez-vous galant avec le jeune Acis ; il écrase alors ce dernier sous un quartier de roc arraché de la montagne rendant possible la métamorphose qui transforme Acis en la rivière qui porte son nom. Pradier a résumé ces péripéties dans le moment qui précède le dénouement tragique. Polyphème ayant poursuivi les jeunes amants pousse un cri « qui fait frémir l'Etna » et fuir Galatée, ce qui amène Acis à la supplier de revenir à lui ; le geste protecteur de la néréide indique l'imminence de l'issue sanglante du drame.

Si l'on se réfère au texte d'Ovide, on est frappé de la vigueur des images qu'il multiplie pour dépeindre Polyphème sous les aspects les plus hideux, « objet d'horreur pour les forêts elles-mêmes » raconte Galatée, traits de beauté néanmoins pour Polyphème qui les reprend à son avantage : « si mon corps est hérissé de poils raides et touffus, je ne crois pas qu'il soit laid : il est laid pour un arbre de ne pas avoir de feuilles. » Curieux sujet pour un sculpteur ! Polyphème est néanmoins un monstre poilu dont une représentation vériste s'accorde mal de l'exigence de décorum et de retenue qui caractérise l'esthétique néoclassique, mais dont les artistes du temps de Pradier avaient bien senti ce qu'il évoque de *terribilità* romantique. Gros enverra au Salon de 1833 une image touchante des amants angoissés ; Turner, à la même époque, multipliera les évocations lyriques de l'épisode narré par Homère. Les sculpteurs ignoreront Polyphème.

Ici encore, on sait peu des motivations artistiques de Pradier à l'égard du *Polyphème*. Il conçoit l'œuvre pendant les premiers mois d'un séjour de six mois qu'il fait à Rome en 1841-42 ; là, il peut difficilement avoir ignoré l'œuvre de Annibale Carrache au Palais Farnese ainsi que l'*Atlas* et le *Polyphème* de Sarrazin à la Villa Aldobrandini. Il semble néanmoins, dès le début de sa réflexion, avoir pensé à une œuvre de proportions colossales, de « douze à quinze pieds », sa correspondance l'atteste, et avoir fondé sur elle de grands espoirs artistiques : « Mon groupe se prépare (*Polyphème*). Ce sera le bouquet de mes ouvrages. » Il pense obtenir la commande de l'exécution par le prince Borghèse mais, en même temps, il pense en faire « une belle fontaine, à Genève, près le théâtre, par une souscription. » [4]

Cette intention de faire du groupe une grande œuvre de plein air et, plus spécialement, une fontaine met en lumière une donnée importante du sujet, la transformation d'Acis en rivière, et permet de mieux comprendre le tour décoratif donné à la composition. Le spectateur en découvre immédiatement le fort accent vertical et est invité à en apprécier les différents contours dans l'espace en tournant autour du groupe pour apercevoir, derrière le cyclope, le petit Amour brandissant une torche. La profondeur de l'ensemble est soulignée par la protubérance formée par le genou de Polyphème. Pradier reprend ici un schéma canovien dont il s'était servi dans sa figure de *Philoctète* et dans son

Niobide (Catalogue nos 1 et 4), et qui dispose le personnage comme plaqué sur un fond, projetant le corps et sa mimique, aplanis en quelque sorte, dans un même plan. Le *Polyphème* se ressent encore d'une telle disposition qui met en valeur les contours de la figure, mais dans le jeu accentué des saillies et des profondeurs qui animent la composition, il a donné une importance toute nouvelle à la façon dont les masses animent l'espace ambiant. De même le modelé de la figure principale fait écho à cette recherche ; il est singulièrement accusé dans les parties du corps, le thorax par exemple, dont l'effort que fournit Polyphème affecte le jeu des muscles. Outre la violence de l'action représentée, on ne peut ignorer le dessin sinueux et les profils compliqués que le groupe trace dans l'espace. Pradier avait sans doute à l'esprit, quand il conçut le *Polyphème, l'Hercule et Lichas* de Canova, cette œuvre canonique qui accrédite dans l'art néoclas-

sique un mode d'expression déployant des effets dynamiques exacerbés jusqu'à la distorsion de la vraisemblance anatomique [5]. Son imitation s'est toutefois arrêtée là : il est remarquable qu'il se refuse dans le *Polyphème* à de tels effets et qu'il maintient forme et expression dans le cadre du décorum et de la vraisemblance. L'élément important du groupe, l'anatomie du cyclope ainsi que son expression physionomique s'en trouvent « humanisées » et en quelque sorte idéalisées. Le corps représente un type fortement athlétique, certes, mais, à l'encontre de l'exemple canovien, contenu dans un canon de proportions vraisemblable. Un semblable souci amène Pradier à simplement esquisser ce qui serait excessif et choquant dans le portrait de Polyphème ; il reste un homme dans la physionomie sourcilleuse duquel on aperçoit, si l'on regarde de près, légèrement tracé, un œil frontal.

Pradier termina le modèle le 18 janvier 1842 ; on le voit à ce moment, dans sa correspondance, se préoccuper de chercher un grand bloc de marbre dans lequel il pourrait exécuter le groupe. Il en découvre un, abandonné sur une plage près de Carrare où il avait envoyé son modèle et l'acquiert [6]. En juillet 1845, Pradier présente le plâtre du *Polyphème* avec d'autres œuvres dans l'exposition qu'il organise dans son atelier de l'Institut [7]. Il semble, vers cette époque, avoir proposé à ses amis genevois l'exécution du groupe dans sa destination primitive de fontaine pour remplacer « cette vilaine fontaine de village » qui se trouvait Place du Molard, et qu'il ait envoyé alors des projets [8].

En 1849, le budget de la Ville de Genève comprenait une somme de 25 000 francs affectés à la création d'une nouvelle fontaine Place du Molard ; la municipalité ayant décidé que l'œuvre serait mise au concours, Pradier, le 27 mars 1849, dans une lettre hautaine, s'élevait contre l'idée même d'un concours et s'offrait « d'exécuter en marbre... une œuvre que j'avais préparée avec un ami, collègue et architecte distingué, et qui devait décorer un des grands bassins des Tuileries. » Suivaient les termes des conditions de sa participation et de celle de l'architecte, et autres détails pratiques [9]. Au cours de la même année, le 30 mars, le Conseil Administratif de Genève délibérait sur la proposition de Pradier ; le 3 avril, il nommait une commission consultative ; en juin, il recevait douze projets de fontaines et un jury adjugeait des prix aux concurrents. En septembre, Pradier proposait de faire couler en zinc, par économie, le monument. Le Conseil répondait qu'il estimait que la Place du Molard paraissait trop petite pour le groupe et que l'administration espérait trouver dans l'avenir une place qui lui conviendrait mieux. A la mort de Pradier, en 1852, rien n'avait été décidé sur l'avenir de la fontaine avec le *Polyphème*. Le sculpteur avait gardé le modèle et lors de la vente après décès il fut acquis par la Ville de Genève, par l'intermédiaire de Lequesne [10], pour la somme de... 120 francs !

Le *Polyphème* représenta pour Pradier un projet à propos duquel il fut très sensible : sa réaction en 1852 vis-à-vis d'Ingres lorsque Ottin reprit le sujet pour sa décoration de la Fontaine Médicis dans le jardin du Luxembourg en témoigne [11].

1 Deux petits croquis faits par Pradier d'après le modèle sont connus ; ils figurent dans deux lettres, 29 novembre 1841 et 11 décembre 1841, D. Siler, *Correspondance*, t. II, nos 395 et 401. (Catalogue n° 219).

2 *Prométhée* (exécuté), *Ulysse* (modèle), *Médée* (exécuté), *Homère* (modèle), *Soldat mourant* (esquisse).

3 *Métamorphoses*, XIII, 750-897.

4 D. Siler, *Correspondance*, t. II, nos 392, 395, 399, 401, 405, 410, 411.

5 Voir, sur ce point : F. Cummings, *The selection of style in Neo-Classical Art as exemplified in Antonio Canova's Hercules and Lichas*, dans : *Stil und Ueberlieferung in der Kunst des Abenlandes*, I, Bonn, 1964, pp. 232-235.

6 Voir minute d'une lettre de E. Cavé à Pradier, 24 juin 1844 (Paris, Archives Nationales, F 21 484).

7 Plusieurs œuvres faisant partie de cette exposition, dont le *Polyphème*, sont reproduites dans un dessin de Pradier conservé au Louvre, Inv. 32579. La presse prenait note de l'exposition, *Bulletin de l'Ami des Arts*, 10 juillet 1845, *Journal des Artistes*, 13 juillet 1845. L'article anonyme du *Journal des artistes* déclarait à propos du *Polyphème* : « Cette étude promet un groupe de maître ».

8 « Ne serait-il pas à propos de faire quelque chose pour les arts et s'en servir pour embellir quelques places de Genève ?... Ce serait (il me semble) une belle pensée que de décréter une fontaine (monument triomphal), même un peu de peinture... J'ai, il y a quelques temps, envoyé à Cougnard aîné quelques projets de fontaine, je crois même aussi un *Guillaume Tell* ; vous pourriez demander à les voir de ma part » à James Fazy, (après le 9 octobre 1846, Bibliothèque Publique et Universitaire, Genève, Fonds Fazy. De même : « Je leur ai offert (à mes compatriotes) d'exécuter... sans aucun profit pour moi... quelques beaux travaux en sculpture, comme fontaines, etc. J'en ai envoyé à Cougnard aîné les esquisses il y a deux ou trois ans... Sur tout un silence de glace... » à F. Soret (?) (fin 1848-début 1849), Bibliothèque Publique et Universitaire, Genève, Papiers Soret.

9 Sur ces développements, voir les procès-verbaux des séances du Conseil Administratif de la Ville de Genève, Archives municipales de Genève. La lettre de Pradier est du 27 mars 1849.
Sur l'ensemble de la question voir, A. Lambert, *Les fontaines anciennes de Genève*, Genève 1921, cit. par C. Lapaire, dans : *La sculpture à Genève au XIXe siècle*, *Genava*, XXVII, 1979, pp. 101-121.

10 Remerciant Lequesne pour ses bons offices dans les achats qu'il avait faits à la vente de Pradier pour la Ville de Genève, le président du Conseil Administratif de Genève lui écrivait, le 18 septembre 1852 de « faire briser le moule du *Polyphème* qui devient inutile ».

11 Pradier à Ingres, Bibliothèque du Sénat, Paris, voir, *supra*, mes commentaires, « Comprendre Pradier..., » p. 37.

10 Phryné

Marbre de Paros, traces de polychromie.
H : 180 cm.
Signé et daté : J. Pradier, 1845 ; inscrit sur le socle : ΘPYNH.
Grenoble, Musée des Beaux-Arts, Inv. 1432.

La *Phryné* en marbre de Paros qui montrait de délicats rehauts de polychromie et d'or, fut une des œuvres les plus remarquées du Salon de 1845. Son dossier critique l'atteste et la qualité artistique qu'on lui reconnaît aujourd'hui n'est pas pour le démentir.

Il n'est pas certain, toutefois, que Pradier ait à l'origine conçu cette élégante statue comme une *Phryné*, la célèbre courtisane grecque. Dans une conférence inédite écrite datant de 1885, le sculpteur Jules Salmson, qui connut bien Pradier, déclare que l'artiste avait d'abord conçu une statue de femme portant un vase sur l'épaule ; après avoir abandonné le projet pendant quelque temps, il le reprit en modifiant sa composition : le vase fut placé aux pieds de la femme, derrière elle ; le bras gauche, au lieu de soutenir le vase, fut replié sur la poitrine tandis que le bras droit, dont le geste ne subit aucune modification, se trouva placé derrière la tête de la jeune femme [1].

Aucun dessin connu aujourd'hui ne se rapporte directement à la composition de la *Phryné* et aucune esquisse ne semble avoir survécu. Un doute semble donc planer sur les origines iconographiques de cette œuvre, doute que Pradier, peut-être, entretint jusqu'au moment où l'œuvre fut présentée au Salon. Bien qu'identifiée dans le livret du Salon comme *Phryné*, plusieurs critiques, dans les premiers articles qui décrivent les œuvres avant qu'elles ne soient montrées ou pendant les premiers jours de leur exposition, parlent de la *Phryné* comme d'une *Nymphe au bain*. Retenons cela comme un indice : il éclaire la nature de l'intérêt des critiques, et non des moindres, pour les aspects purement plastiques de l'œuvre. Ainsi, Baudelaire analyse l'œuvre avec finesse, mais il ne fait aucune allusion à son sujet ou à son titre [2]. Il n'est donc pas déraisonnable de penser que Pradier conçut cette figure, à l'origine, comme une femme canéphore, qu'elle devint ensuite une *Nymphe* et qu'elle reçut, une fois achevée et vue, peut-être, par les proches de l'artiste, l'appellation de *Phryné*. On verrait là, une fois de plus, l'effet d'une démarche partagée par de nombreux sculpteurs du XIXe siècle : trouvant dans la pose d'un modèle d'atelier, ou dans celle qu'assume une figure observée dans la nature, un arrangement plaisant, suggestif d'une action rappelant une histoire ou un personnage appartenant au patrimoine de la culture, cet arrangement est retenu puis, élargi, élevé, pour ainsi dire, dans ses effets représentatifs grâce à un vocable historique.

En fait, la *Phryné* de Pradier n'illustre pas ouvertement l'épisode canonique de la vie de la courtisane grecque qui fascina écrivains et artistes au cours des âges et que Quintilien avait distingué [3]. Après lui, en 1763, Diderot trouvait dans le dessin de Baudouin montrant *Phryné accusée d'impiété devant les Aréopagites* avant d'être exonérée grâce à la stratégie oratoire de son avocat, ce qu'il appelait « un très beau sujet ». La beauté dévoilée triomphe de la morale : « Vous qui êtes assis comme les vengeurs des dieux offensés, voyez cette femme qu'ils se sont complu à former

et, si vous l'osez, détruisez leur bel ouvrage. »[4] Il découvrait ainsi dans l'épisode une action dramatique à personnages et intérêts multiples, une sorte de défi lancé à un artiste si celui-ci devait réussir à exprimer la vigueur des conflits en cause.
L'épisode eut une existence vivace dans les nombreuses adaptations littéraires que l'on trouve au temps de la jeunesse de Pradier ; on le voit, à l'occasion, traité par les peintres[5] mais il ne semble pas avoir été retenu dans la statuaire de grande dimension. Bien que la vogue des courtisanes antiques, représentées grandeur nature, ait en sculpture précédé la *Phryné* de Pradier[6], il apparaît, comme on l'a remarqué récemment, qu'elle fut la première représentation monumentale du thème[7].
Dans le climat des années 1840 qui voient la sculpture mettre en évidence un culte de la beauté païenne, curieusement, rien dans l'œuvre de Pradier ne rappelle une titillation érotique accusée. Il propose une *Phryné* fière mais retenue et, dans un sens, modeste, trop peu courtisane, souligneront certains critiques. S'il a recours aux textes, c'est à ceux qui rappellent que *Phryné* fut la maîtresse de Praxitèle et aussi celle d'Apelle lequel, la voyant dans une fête à Eleusis, près du rivage, laisser tomber ses vêtements à la vue de tous les grecs, crayonna d'après elle une *Vénus Anadyomène*, anecdote chère à la génération néoclassique car elle contribue à démontrer l'existence de la beauté parfaite des parties du corps féminin réunies dans un modèle unique. Certes, Pradier célèbre ici la beauté du corps féminin car il atteste la survie du beau et ceci dans le matériau indestructible que seule offre la sculpture. Toutefois, au même moment, une vaste littérature archéologique préoccupée d'expliquer les mœurs antiques se passionne pour Phryné, courtisane certes, mais distributrice avisée des revenus que lui procure sa beauté : [8] on ne manque pas de rappeler qu'elle offrit de faire rebâtir à ses frais les murs de Thèbes détruits par Alexandre. Mais Pradier ne propose pas une telle image du dérèglement moral de Phryné, pas plus qu'une apologie de Phryné amie des arts et de la culture. L'histoire s'efface derrière ce que le nu, seul, exprime.
Phryné donc, ou peut-être simplement Nymphe au bain, femme au corps peu provoquant (certains n'accuseront-ils pas le sculpteur de ne s'être pas « assez souvenu de la courtisane »[9]), la figure semble absorbée en elle-même, curieusement détachée du spectateur, occupée dans une action ambiguë que les critiques lisent mal : rattache-t-elle son vêtement ou le détache-t-elle ? Elle s'imbrique dans la lignée ancienne des représentations de femmes observées à leur bain ou à leur toilette, souvent à leur insu et, dès lors, objets d'un voyeurisme qui engage des degrés divers de titillation érotique. Pradier reviendra fréquemment sur ce thème dans les années 1840, à la fois dans la statuette et dans la statuaire de grande dimension. La *Nyssia* de 1848 en sera l'exemple.
Pradier imprime un cachet particulier et inhabituel à l'expression qu'il prête à la *Phryné* : point de trouvailles dans la composition de la figure ; comme d'autres, Baudelaire voit en elle « un mélange prodigieux de dissimulations ». Pour le geste, on pense à des sources diverses, la *Diane* de Gabies, la peinture pompéienne, les *Nymphes* de la Fontaine des Innocents de Goujon et, plus encore, la *Vénus Anadyomène* d'Ingres, quoiqu'on remarque dans l'œuvre de Pradier un canon plus élancé. Point d'effets physionomiques accusés, car Pradier, souvent, les néglige ; seule une inclinaison tendre et un peu obstinée de la tête prête à la figure une réserve gracieuse. Tous s'accordent sur le travail admirable du marbre, moins approbatifs des effets polychromes qui deviennent communs dans la statuaire des années 1840 et que Pradier emploie ici avec discrétion. Réserve, pudeur, beaucoup voient mal ces qualités s'accorder avec l'image type de la courtisane antique ; mais pour ne faire mention ici que des points remarquables du dossier critique, Thoré, retournement surprenant vis-à-vis de Pradier, en trouve le type admirablement fixé par le sculpteur. On sait avec quelle violence il dénonça, dans les années 1830, les sujets antiques licencieux de Pradier et, pour cela, condamna globalement son art. Ici, point de « pensées lascives ». La *Phryné* est, pour lui, outre une œuvre à l'exécution impeccable, l'expression d'une catégorie de la beauté qui caractérise et symbolise une période : « Le caractère et l'expression de la forme, dans l'ensemble comme dans le détail, tout est de la courtisane... On n'est pas plus grec que cela. »[9] La *Phryné* acquiert ainsi la valeur d'un témoignage sur un moment historique des métamorphoses et des usages sociaux de la femme et, à ce titre, elle offre une réponse à des interrogations modernes : « Cette beauté-là, vaut bien la beauté austère du Moyen Age, la beauté tourmentée de la Renaissance... C'est la beauté purement plastique telle que l'entendaient les Anciens, qui ne s'inquiétaient point de l'âme dans la femme, mais de la tournure des lignes et de la perfection du contour. Si c'était la femme destinée à être mère, il lui faudrait plus d'ampleur dans les flancs, plus de ten-

dresse dans l'ondulation de la taille... » [10]
La *Phryné* n'était pas complètement achevée lors de l'ouverture du Salon de 1845. Pradier la montra « revue, corrigée et perfectionnée » ayant fait disparaître quelques défectuosités, « notamment celle des pieds », dans une exposition particulière organisée dans son atelier de l'Institut. » [11]
Au moment de l'exposition publique, il sollicita du ministère de l'Intérieur l'acquisition de l'œuvre pour le Musée de Nîmes, alléguant le désir des députés du Gard de posséder un ouvrage de lui dans leur musée [12]. Bien que le maire ait également demandé le don de la statue par l'Etat, l'administration n'accéda pas à ces requêtes. La *Phryné* passa dans diverses mains de la famille Delessert avant d'apparaître à la vente de la Galerie Delessert du 15-18 mars 1869. Elle fit partie ensuite de la collection de J. Monnet-Daiguenoire avant d'être léguée, en 1903, au Musée de Grenoble. L'œuvre fut envoyée à l'Exposition Universelle de Londres de 1851 et y obtint la médaille du conseil des Présidents, la plus haute récompense accordée à la sculpture française (voir Catalogue n° 223). Au cours des transports occasionnés par l'Exposition la statue fut brisée, accident qui donna lieu entre Delessert et Pradier à une action judiciaire, qui était en première instance lors de la mort de Pradier et qui se termina par le déboutement de Delessert [13]. L'auteur et les circonstances de la restauration habile de l'œuvre endommagée à la hauteur du cordon qui retient la draperie ne sont pas connus [14].

1 Dossiers Daniel Baud-Bovy, Ms., Bibliothèque Publique et Universitaire de Genève. Un dessin se rapportant à la composition décrite par Salmson est conservé au Musée de Genève, Inv. 1852-68 (Catalogue n° 96) Salmson poursuit : « Il avait ébauché en 26 heures le modèle de sa statue de *Phryné*. Elle portait alors un vase sur l'épaule et était entièrement nue. Cet ouvrage interrompu pour d'autres, séchait sous des haillons de toile. Lequesne, qui la soignait, dit un jour à son maître : « Faut-il continuer de mouiller votre Phryné ? » « Non, laisse-moi la voir », répondit-il. Puis, se tournant vers nous, il ajouta : « C'est étonnant comme à la longue une œuvre d'argile se finit toute seule sous ses loques mouillées. Fais-la mouler telle quelle. » Lequesne obéit.
« Pradier était trop fin connaisseur pour considérer cette œuvre comme achevée ; mais il comptait sur son ciseau. Il reprit ce travail dans cinq morceaux de Paros, provenant de fragments de colonnes grecques, les fit assembler et pour en dissimuler les joints, il improvisa la draperie que l'on connaît ; mit à côté de la jambe le vase qui était sur l'épaule, ajouta la tête à l'aide du collier et le tout eut les honneurs du Salon de 1845. »
Les réductions de la *Phryné* sont nombreuses, particulièrement en bronze, car l'œuvre fut exploitée par la Maison Susse (deux exemplaires en bronze, H : 42 cm, Genève, MAH. Inv., 1959-16 et 1977-73). Les catalogues Susse datant du Second Empire font état de l'édition d'une statuette en trois grandeurs 60, 40 et 12 cm. Les archives de la Maison Susse établissent que la cession du droit de réduction et de reproduction en bronze fut négocié du vivant de Pradier, mais les termes n'en sont pas connus. Des réductions furent montées en pendules du vivant du sculpteur (Vente Pradier, 1852, n° 150) ; d'autres furent proposées par la Maison Susse sur des couteaux artistiques et des cachets et matériaux et grandeurs diverses. Des réductions en plâtre sont connues. La maison Susse vendait en 1849, pour 12 fr.50 une « statuette de la *Phryné* de 15 cm de haut en « ivoire factice ».

2 *Préface du Salon*, dans : *Journal des Artistes*, 1845, p. 80. *Salon de 1845*, dans : *Œuvres Complètes*, éd. par Y.G. Le Dantec et Cl. Pichois, Paris, 1961, pp. 862-863.

3 *De Institutione Oratoria*, II, 15, 9.

4 *Salons de 1759-1761-1763*, texte établi par J. Seznec, Paris, Flammarion, 1967, pp. 157-158.

5 J.B. Peytavin, *Phryné accusée..., Explication des ouvrages de peinture...* Paris, An VIII (1800), n° 306.

6 Baron Bosio, *Flora, célèbre courtisane romaine, statue en plâtre, Explication des ouvrages de peiture...*, Paris, 1840, n° 1674.

7 H.W. Janson, *The Romantics to Rodin*, Los Angeles, 1980, pp. 319-320.

8 Cette littérature contemporaine de Pradier rassemble et popularise la vaste littérature ancienne sur le sujet. Voir, par exemple (Chaussard) *Fêtes et Courtisanes de la Grèce*, ouvrage qui connut de nombreuses éditions et dans lequel Phryné est mise

en évidence. S'y ajoutent, dans les années 1840, des travaux archéologiques destinés au grand public, par exemple, E. Deschanel, *Les Courtisanes Grecques*, Paris, 1847.

9 *Salon de 1845. Sculpture*, dans : *Journal des Artistes*, 6 avril, 1845, p. 128.

10 *Le Salon de 1845. Précédé d'une lettre à Béranger* par Théophile Thoré, Paris, 1845, pp. 154-156.

11 *Expositions particulières. M.L. Auvray et M.J. Pradier*, dans : *Journal des Artistes*, 13 juillet 1845, p. 248.

12 Paris, Archives nationales, F 21 484.

13 Catalogue n° 224.

14 Sur la foi d'une lettre de Pradier à Delessert revendiquant le droit de faire une réplique de la statue brisée au cours de son transport, S. Lami et, après lui, H.W. Janson ont déduit que la statue conservée à Grenoble serait une réplique de l'œuvre originale supposée détruite. L'œuvre de Grenoble montre une « cassure » franche au niveau de la taille, des éclatements de marbre nombreux surtout dans la moitié supérieure et de nombreuses restaurations. Les souvenirs de J. Salmson sur l'exécution de la statue par assemblage de « cinq morceaux de Paros » sont-ils entièrement exacts (note 1) ? L'emploi de cette technique expliquerait ce qui apparaît comme la séparation de deux blocs plutôt que leur cassure à la taille. La tête, toutefois, n'est pas rapportée et la partie de la figure sous la ceinture est exécutée dans un seul bloc, peut-être d'une exécution légèrement plus fruste que la partie supérieure. La « destruction » de la *Phryné* aurait-elle davantage affecté l'œuvre dans sa moitié inférieure et celle-ci seulement aurait-elle été refaite par Pradier ou un de ses élèves avant sa vente en 1869 et avant des accidents postérieurs encore visibles sous la ceinture ? Une lettre non datée adressée par Benjamin Delessert à un destinataire inconnu pourrait y faire allusion : « Monsieur, le travail de couleur rose sur le bord du vêtement de la statue de la Phryné est bien tel qu'il a été commencé. Je vous prie de le faire terminer de même. Voici le modèle des boucles d'oreille. Veuillez les faire faire ainsi en cuivre doré. Recevez, Monsieur, tous mes compliments. » (Genève, MAH Archives). En l'absence de documents précis sur la nature du différend qui opposa Pradier et Delessert, l'histoire du marbre de Grenoble reste confuse.

11 La Poésie légère

Marbre, avec rehauts d'or et de polychromie. H : 205 cm.
Signé et daté : J. Pradier. 1846.
Nîmes, Musée d'Art et d'Histoire.

Faïence blanche, émaillée, de Capo di Monte, H : 43 cm.
Paris, collection privée.

Bien peu d'œuvres ont, au cours du XIXe siècle, été accueillies avec le bruit, on est tenté de dire la fanfare qui accueillit la *Poésie légère* lors de son exposition au Salon de 1846 [1]. La plaçant presque toujours en tête des comptes rendus, la plupart des critiques lui consacrèrent des commentaires inhabituellement longs, près de trois colonnes sur une page et demie, par exemple, dans le *Journal des Artistes*. Même réaction dans plusieurs quotidiens : Théophile Gautier, en première page de la *Presse*, semble s'excuser : « nous n'en finirions pas si nous voulions tout dire : quel malheur de ne pouvoir louer un pareil chef-d'œuvre qu'avec cette prose griffonnée à la hâte, sur le coin de la table, en revenant du Musée. Le marbre appelle le vers — cette autre matière éternelle et dure où le poète sculpte sa pensée ; mais aujourd'hui les vivants vont encore plus vite que les morts (sic), et notre ode arriverait trop tard. » [2] Si l'accueil critique fut particulièrement nourri et louangeur, et en 1846 les comptes rendus de Salon abondent, le contenu est étrangement répétitif : l'acuité visuelle des salonniers et le bonheur de leur expression mis à part, les éloges développent les mêmes thèmes et les mêmes réserves, car il y en a, et se répondent d'un critique à l'autre, cela malgré les panégyriques inconditionnels de certains. Ils s'étendront à la poésie : Louise Colet qui, en ces années-là, est, avec Flaubert, proche de Pradier, consacrera trente strophes à la *Poésie légère* [3].

Ici encore, l'histoire artistique de cette œuvre n'est pas évoquée dans les documents sur Pradier connus aujourd'hui ;

selon Raoul-Rochette, Pradier aurait mis le marbre à l'ébauche au moins en 1844 : « le marbre offrait une tache sur le ventre ; il frappa sur la tache jusqu'à ce qu'elle disparaisse ; mais alors il se produisit une cavité de deux pouces dans la figure qui semblait être devenue impossible. La statue resta deux ans abandonnée. » [4] L'année 1844 est celle où se terminent les deux personnifications qui décorent le monument de Molière — qu'on les appelle la *Muse enjouée* et la *Muse grave* ou la *Comédie légère* et la *Comédie sérieuse* — une recherche dans l'iconographie des allégories de l'inspiration poétique dans laquelle Pradier s'engagea non sans hésitation, car on sait qu'il sollicita alors les conseils de ses amis littéraires [5]. La *Poésie légère* est contemporaine de ces préoccupations. Expliquent-elles le choix du sujet ? Pradier, à son habitude, voulut exécuter l'œuvre en marbre avant de la mettre sur le marché et se tourna pour cela vers les municipalités du sud de la France. Dès 1843, il était en rapport avec les milieux nîmois en vertu d'un attachement sans doute artistique pour ces régions et personnel également, car il se souvenait des origines de sa famille. En 1845, il avait proposé l'acquisition de la *Phryné* au musée de Nîmes [6] ; l'œuvre ne fut pas retenue. Il semble qu'il ait choisi Nîmes comme le cadre rêvé de la *Phryné* et de la *Poésie légère* [7] ; le musée était abrité dans la Maison Carrée, un lieu et un décor éminemment antiques qui sans doute l'ont fasciné comme ils ont fasciné les artistes de l'époque romantique. La décision gouvernementale à propos de la *Poésie légère* fut prise en juin 1846, après de longues négociations : Pradier s'en plaint amèrement dans une lettre importante à Juliette Drouet [8]. Elles firent entrer en scène l'influent baron de Feuchères, bienfaiteur de la ville et qui se présentait aux élections législatives du Gard : Feuchères intervint auprès du gouvernement [9] en faisant attribuer la statue à la ville, un effet de son influence auprès du pouvoir et une récompense anticipée de ce dernier au parti constitutionnel. Un chroniqueur de l'histoire municipale nîmoise rapportera un mot cinglant de Lamartine : « Ils ont fait de ma déesse la déesse de la corruption. » [10] Après la clôture du Salon, le 20 mai 1846, l'administration des musées n'était pas encore saisie de l'affaire : la *Poésie légère* ne figure pas sur la liste des acquisitions proposées au Roi [11] ; toutefois, dès le 19 mai, la presse rapporte que la statue « est destinée au musée de Nîmes » [12]. Le 23 juin, le gouvernement avertissait le baron de Feuchères du succès de sa démarche et l'acquisition était décidée le 14 juillet pour le prix de 12 000 francs [13].

La *Poésie légère* représente une direction nouvelle de l'art de Pradier qui surprit ses

contemporains. A la réserve de la *Phryné* du Salon de 1845, succède une œuvre étonnamment agressive dans sa pose et son expression, un sujet dont on va beaucoup discuter le sens qu'il présente, mais avant tout une œuvre audacieuse dans son étude de mouvement. Certes, la traduction persuasive du corps animé par la danse n'avait pas laissé indifférents les sculpteurs du temps de Pradier ; au début du siècle, les *Danseuses* de Canova et, dans les années 1830, les statuettes-portraits fort répandues que Barre exécute d'après les danseuses célèbres, Fanny Essler et Maria Taglioni, en témoignent. Toutefois, l'illusion ici suggérée au spectateur d'un corps animé au point d'envahir, dans son mouvement, l'espace qui l'entoure n'avait jamais été réalisée dans la statuaire en ronde bosse avec autant de persuasion. Choisissant pour la figure une position assez proche de celle que définit la technique du ballet — l'arrêt qui suit le tour du corps sur lui-même et se termine dans l'étirement de la pose, le bras droit élevé — Pradier campe la partie inférieure du corps sur l'aplomb de la jambe gauche ; la jambe droite se trouve libérée et assure l'équilibre en prenant un léger appui sur le sol. C'est la partie supérieure du corps qui accuse, comme avec retard, le mouvement de la figure dans la flexion de la taille et la position, celle-là déséquilibrée, des épaules, de la tête et du bras droit. Plus encore, et cela par un artifice savant, il accroît l'illusion du déplacement du corps dans l'espace en l'enrobant dans l'énorme masse du drapé qui entoure la figure : encore retenue pendant un instant, elle a déjà entièrement dévoilé le devant du corps, mais dans les effets agités de plis au dessin puissant, elle exprime encore le mouvement giratoire de la figure. C'est là le trait expressif singulier de cette œuvre, la connivence du corps et d'un drapé presque démesuré dans sa masse, ainsi que le caractère emporté de ses effets : tel un énorme ornement, son exécution polychrome et le détail de sa texture le soulignent, il génère l'espace autour de lui.

Pradier renoue ici ouvertement avec des effets expressifs que l'on connaissait, certes, dans la sculpture antique mais auxquels on commençait seulement à recon-

Faïence, Paris, collection privée.

naître, dans les années 1830, qu'ils pouvaient offrir pour certains sujets des modèles à l'imitation ; les proches de Pradier ont justement remarqué que la *Poésie légère* présentait « quelque analogie avec les danseuses antiques trouvées au grand théâtre d'Arles » dont on parlait vers 1845 [14]. Il est significatif que les critiques de l'œuvre n'aient pas mis en cause la validité imitative de la sculpture hellénistique, une attitude qui confirme l'érosion accentuée des préceptes néoclassiques affirmés au début du siècle. Toutefois, la réserve exprimée à propos de la validité du sujet de l'œuvre s'érige, de façon détournée, en critique des effets de Pradier. Ce point, on le sait, est constamment remis en cause par la critique ; les jugements portés sur la *Poésie légère* se rencontrent et sont développés dans les analyses dont on ne peut ici rapporter le détail. On souligne la faiblesse et l'inconsistance intellectuelle de la création de Pradier et la critique du style se travestit sous la critique du sujet. Le dossier est vaste : il comprend la simple allusion, exprimée en un mot, mais aussi des analyses plus raisonnées : « pensée fausse », « la donnée (est) vague », l'œuvre suggère une fausseté de pensée, le sujet « est mal choisi », le personnage est une « hétaïre », une « saltimbanque », « c'est une Bacchante ou une nymphe autant que la Poésie, plus ou moins capricieuse, c'est la Musique si l'on veut ; c'est l'Inconstance ou la Fantaisie, ou une bohémienne quelconque » et le critique Thoré concède immédiatement : « Il suffit qu'elle ait la jambe bien tournée... C'est déjà quelque chose cependant que cet amour de la beauté plastique, inintelligente et incomplète. Il y a tant d'artistes qui n'aiment rien du tout. » [15] Comme on s'y attend, plusieurs s'obstinent à réclamer ce qu'ils ne perçoivent pas, la clarté du message, sa vraisemblance. N'oublions pas que l'époque s'interroge beaucoup sur la nature et sur les définitions de la poésie ; rappelons seulement, en 1834, les *Destinées de la poésie* de Lamartine, texte dans lequel le poète déclare qu'à côté de sa vocation philosophique la poésie « doit se faire peuple » et il constate l'échec de ses contemporains dans ce domaine car ils suggèrent une morale « effroyablement vulgaire et plate » ; le concept d'une poésie « légère » dans le sens du déshabillé peu retenu que lui prête Pradier, n'effleure pas son esprit. Au delà des modes, populaires ou familiers qu'elle illustre, la muse est sérieuse, sinon grave. Ces vues s'accordent avec les efforts des artistes contemporains de Pradier, particulièrement les sculpteurs : pensons à la *Poésie épique* de Simart et à la réception critique qui suit son exposition au Salon de 1845 [16]. Et l'on peut se demander à cet égard si l'œuvre de Pradier n'est pas une réponse à celle, très remarquée, de son élève. Quoiqu'il en soit, c'est Gustave Planche qui, a deux reprises, reprendra l'argument sur le contresens ou l'absence de sens de l'image : pendant l'exposition, si sa critique des formes est favorable, il souligne que « la *Poésie légère* n'a rien de ce qui peut donner l'idée d'une muse. C'est tout au plus une danseuse, ou mieux encore une bacchante. Il faut donc renoncer à chercher dans cette figure l'expression que le sujet semblait indiquer. » [17] En 1852, à la mort de Pradier, la condamnation est plus entière : l'œuvre « ne résiste pas à l'analyse dès qu'on veut s'occuper de la nature même du personnage. Qu'est-ce en effet que la poésie légère ? Nous connaissons la poésie épique, la poésie lyrique, et les théoriciens complaisants ont ajouté la poésie didactique. La poésie légère est une invention toute moderne, dont les grecs n'ont jamais entendu parler. Je pardonnerais de grand cœur à Pradier d'avoir cherché dans le marbre le type de la Poésie légère, s'il eut consenti à tenir compte de son sujet ; mais la *Poésie légère* est une danseuse et rien de plus. » [18] Sur ce point, Baudelaire rencontra Gustave Planche : le titre et ce que l'œuvre exprimait le gêna ; il la vit avec mauvaise humeur [19]. Pradier avait apporté à la *Poésie légère* une finesse d'exécution sur laquelle la plupart des critiques ne tarirent pas, soulignant plus que de coutume les effets polychromes des bijoux, de la draperie, des fleurs qui parent

Bronze, Genève MAH.
Voir note 1.

le front de la figure, du sol sur lequel elle se meut et où l'on voit se jouer de petits drames zoologiques : un lézard convoite un insecte et un papillon butine sur une fleur... On ne résumera pas ces éloges et on ne rattachera pas la *Poésie légère*, pour l'apprécier aujourd'hui, aux commentaires qui accompagnèrent son exposition. Dans ce qui attire dans l'œuvre, la pose impudente du nu, la souplesse de ses profils, l'extraordinaire modelé du drapé, bâclé semble-t-il par endroits, on doit toutefois reconnaître une interprétation très personnelle — pensons aux chansons qu'à écrites Pradier — d'une image qui a de tout temps fasciné les artistes, les anciens comme les modernes, parce qu'elle voulait fixer l'invisible, c'est-à-dire l'inspiration.

1 La *Poésie légère* a été éditée dans des réductions nombreuses qui ne montrent généralement que de lègères variations avec le marbre : le dégagement des pieds, la forme et la disposition de la couronne de fleurs sur la coiffure, la position du drapé recouvrant plus modestement le devant de la figure et la présence d'une ceinture à la taille. Les catalogues de la maison Boyer Ainé et Rolland l'offrent, en bronze, dans les dimensions de 35 et 50 cm. La maison Hébert la propose en plâtre dans la dimension de 50 cm. Des exemplaires en biscuit et en faïence, comme celui présenté dans cette exposition, sont attestés dans des dimensions allant de 40 à 45 cm. Au MAH de Genève figurent un exemplaire en plâtre, H : 53,5 cm, (Inv. 1910-253) et en bronze, H : 29 cm, (Inv. 1961-242).

2 *Salon de 1846*, dans : *La Presse*, 8 avril 1846.

3 *Les Chants des vaincus*, Paris, 1846, pp. 375-377.

4 *Notice historique sur la vie et les ouvrages de M. Pradier...*, Paris, 1853, p. 70.

5 Pradier à Juliette Drouet, D. Siler, *Correspondance*, t. II, n° 346.

6 Le Directeur des Beaux-Arts à Pradier, 10 avril 1845, Paris, Archives Nationales F 21, 484.

7 « Pour mon dernier ouvrage d'exposition, attendant cette réponse, j'ai refusé de le vendre à un particulier qui le désirait ; j'ai préféré qu'il fût acheté ce qu'ils voudront bien me donner et qu'il fût exposé dans le lieu pour lequel il a été fait (le musée de Nîmes) » à Juliette Drouet, 1er juin 1846, collection privée.

8 Voir *supra*, note 7.

9 Paris, Archives Nationales F 21, 51.

10 A. Pieyre, *Histoire de la Ville de Nîmes depuis 1830 jusqu'à nos jours*, Nîmes, 1886, vol. 1, pp. 212-213.

11 Archives du Louvre, X, Dossier Salon de 1846.

12 *Le Courrier Français*, 19 mai 1846.

13 Paris, Archives Nationales F 21, 51.

14 J. Canonge, *Passim. Notes. Souvenirs et documents...*, Paris, 1863, p. 31. Une de ces statuettes provenant d'Arles est conservée au Musée de Nîmes, Inv. 891.52.2, voir E. Espérandieu, *Recueil Général des Bas-reliefs, Statues et Bustes de la Gaule Romaine*, Paris, 1910, t. 3, pp. 365-366. Elle provient de la collection Perrot en vente en 1845, *Découvertes et nouvelles*, dans : *Revue Archéologique*, 2, 1845, p. 389.

15 Respectivement : A.H. Delaunay, *Catalogue complet du Salon de 1846*, Paris, s.d., p. 153-165, *Journal des Artistes*, 21 mars 1846, pp. 97-98, *Salon de 1846*, dans : l'*Illustration*, 30 mai 1846, P. Malitourne, *Le Salon. La sculpture en 1846*, dans : *L'Artiste*, 24 mai 1846, pp. 185-88, D. Laverdant, *Souvenir du Salon de 1846*, dans : *La Phalange, Revue de la science sociale*, 1846, t. 3, p. 577, T. Thoré, *Introduction au Salon de 1846*, dans : *Salons*, Paris, 1868, p. 359.

16 A la bibliothèque du Sénat. « Un artiste moins intelligent et d'un goût moins sûr eût cherché peut-être à reproduire l'expression de la Poésie moderne, libre d'allure, échevelée et larmoyante... », Ed. Bergounioux dans : *Revue de Paris*, cité par G. Eyries, *Simart statuaire*. Paris, s.d., p. 142.

17 *Le Salon de 1846*, dans : *Revue des Deux Mondes*, 15 mai 1846, p. 673.

18 *Peintres et sculpteurs modernes de la France. Pradier*, dans : *Revue des Deux Mondes*, 15 juillet 1852, pp. 368-369.

19 « *La Poésie Légère* paraît d'autant plus froide qu'elle est plus maniérée ; l'exécution n'en est pas aussi grasse que dans les anciennes œuvres de M. Pradier, et, vue de dos, l'aspect en est affreux », *Salon de 1846*, dans : *Œuvres Complètes*, II, Paris, 1976, p. 489. Le *Salon Caricatural de 1846* illustré de bois de Raimon Pelez offre une vue de dos de la *Poésie légère*, un choix significatif de l'effet imprévu que fit le drapé ; le quatrain qui décrit l'œuvre fut écrit par l'un des trois auteurs du texte, Baudelaire, Banville et Vitu, ou, selon Cl. Pichois, en collaboration :

Cette lyre en Ruolz et ce marteau de porte
Pèsent de tout leur poids sur ce manteau léger
Je ne veux pas du mal à celle qui le porte
Mais je lui dirais zut s'il fallait m'en charger.

12 Anacréon et l'Amour
Bronze, H : 75 cm.
Signé : J. Pradier.
Genève, MAH., Inv. 1954-8.

13 La Sagesse repoussant les traits de l'Amour
Bronze, H : 87 cm.
Signé : J. Pradier.
Genève, MAH., Inv. 1954-7.

On ne doit pas placer ces deux œuvres que Pradier conçut comme pendants dans la catégorie des nombreuses statuettes dont il s'occupa surtout pendant les années 1840, qu'elles fussent des œuvres originales ou des réductions d'œuvres déjà exécutées [1]. Leurs dimensions importantes — elles approchent la demi-nature — le sujet qu'elles représentent, « galant » en un sens, mais aussi « cultivé », la qualité de la fonte [2], le fait qu'elles furent acquises par un collectionneur distingué [3] qui ne permit pas qu'elles fussent commercialisées, tous ces aspects les placent dans le groupe des œuvres de dimension moyenne auxquelles Pradier assigna une finalité et une unicité précises. L'exposition de l'*Anacréon* et de la *Sagesse* au Salon de 1846 sous un numéro collectif témoignent des rapports étroits qui les unissent. Les deux œuvres avaient déjà été remarquées dans l'atelier de Pradier en juillet 1844 [4]. Coulées avant juillet 1845, elles faisaient partie des œuvres que le sculpteur présenta à cette date lors d'une autre exposition particulière qu'il avait organisée dans son atelier de l'Institut ; elles figurent dans l'intéressant dessin de Pradier qui réunit en une sorte de composition les neuf pièces principales de cette exposition [5]. Aucun document connu aujourd'hui, toutefois, ne permet d'éclairer leur histoire précise.

Anacréon et l'Amour évoque, une fois de plus, l'intérêt durable que Pradier nourrit, tout au long de sa carrière, pour la poésie à thèmes légers, mythologiques ou familiers, poésie d'inspiration personnelle qui frôle quelquefois l'érotisme et dont on pensait de son temps que dans ses sujets et dans ses formes elle avait inspiré un courant majeur de la poésie latine avec Catulle, Horace et d'autres et, après eux, bien des poètes modernes, de Ronsard à La Fontaine et à Béranger. Marmontel avait défini la poésie anacréontique comme « un genre de poésie lyrique dont la grâce est le caractère et qui respire la volupté. » On sait combien ce mode de l'inspiration poétique fascina les artistes du XVIIIe siècle : les Salons présentent alors de nombreuses peintures qui mettent en scène Anacréon lui-même rattaché aux thèmes que développe sa poésie. Ces thèmes qui se coulent alors dans les styles recherchés que favorise l'art du XVIIIe siècle ne perdront rien de leur attirance précieuse tout au long du XIXe siècle. L'*Anacréon* de Pradier est le signe de la réaffirmation de l'intérêt périodiquement accordé à ce que l'on voit comme une constante de la poésie antique et moderne, un mode dont on reconnaît la permanence dans les âges divers de la poésie.

Les archéologues du temps de Pradier n'avaient pas négligé l'iconographie ancienne du poète mais la sculpture moderne, dans l'ensemble, l'avait ignorée [6]. Pradier présente ici un *Anacréon* âgé, portant la barbe, cela dans l'esprit des représentations traditionnelles, tenant sur son bras gauche, comme un Hermès portant Dionysos, un Amour ailé et joufflu, sa flèche à la main. Il semble l'accueillir et le diriger vers le foyer que supporte, près de lui, un trépied. Image familière, intime, que l'on dirait observée, et que souligne l'aisance de la mimique. L'anecdote illustre la fameuse troisième Ode d'Anacréon qui relate l'arrivée, chez le poète, par une nuit pluvieuse, de l'Amour transi venant chercher refuge. Après qu'il l'eut accueilli, essuyé et réconforté, Anacréon tombe amoureux de l'Amour, de façon à la fois réelle et métaphorique, cela pour le voir seulement, au matin, prendre la fuite. L'Ode — sa popularité auprès des écrivains et des artistes l'atteste — faisait partie du bagage culturel de chacun ; traduite par Ronsard et par La Fontaine [7], elle avait été redite par Girodet dans sa traduction illustrée d'Anacréon [8] et ses *Imitations d'Anacréon* [9], publications que Pradier pouvait difficilement ignorer.

« J'entends frapper à mon réduit.
Qui vient, dis-je, pendant la nuit
Troubler mon sommeil et mes songes ?
On me répond bien doucement :
Ouvrez, je suis un jeune enfant. » [10]

Pradier n'évoque ici que très indirectement les allusions par ailleurs très explicites que les poèmes d'Anacréon présentent et que les commentateurs du poète répètent sur les dérèglements bachiques et homosexuels de ce dernier. Comme le ferait une fable, l'image dénonce les méfaits de l'Amour et les souffrances de sa victime :

« Il me fait une profonde blessure.
Alors le petit garnement
me dit riant malignement :
« Cher hôte, qu'il ne t'en déplaise,
Mon arc est encor bon vraiment ;
Mais ton cœur est bien mal à l'aise. » [11]

L'*Anacréon* est donc une redite plus spécifiée du topos qui avait intéressé Pradier, en 1822, dans son *Amour Captif*. La *Sagesse*, par contre, est un pendant inattendu que

Pradier lui donne non plus sur le mode familier de l'apologue mais sur celui, plus élevé, de l'allégorie. Il associe l'image du même Amour bouclé et joufflu à celle d'une Minerve imposante et combattante. Forte, regardant droit devant elle, elle repousse fermement de la main gauche la tête de l'Amour, comme pour dévier le trait qu'il lui décoche. Les représentations de la *Sagesse*, sagesse divine, dont on attend qu'elle inspire la sagesse des humains, sont fréquentes, on le sait, dans l'art du XVIIIe siècle et dans celui de la première moitié du XIXe siècle lorsque les artistes se passionnèrent pour les allégories morales ; on sait que l'estampe révolutionnaire, Prudhon et bien d'autres en firent un grand usage dans un ensemble de sujets qui s'attachent à prescrire la conduite morale de l'homme ; quand elle présente de telles allégories, la peinture spécifie leur message dans un sens très voisin de celui que Pradier a choisi — pensons à l'importante composition de Meynier commandée par Sommariva pour le Salon de 1810, la *Sagesse préservant l'adolescence des traits de l'Amour*. Plus remarquable peut-être que le sujet, est la décision inattendue prise ici par Pradier de choisir pour sa *Sagesse* un modèle aux proportions trapues, aux masses lourdes recouvertes d'un drapé flûté accusé dans la répétition de ses accents verticaux, un visage impassible, une vision d'une simplicité archaïque que n'entame pas la présence anachronique de l'Amour dodu et gracieux. La *Sagesse*, certes, rappelle vaguement la figure de la *Minerve* du fronton du temple d'Egine dont les figures sont connues dans les années 1830 par des plâtres conservés au Louvre[12] ; dans l'angle de vue qui la met en valeur, la pose et la disposition du drapé, elle rappelle plus

précisément une *Minerve Etrusque* du Musée de Naples [13]. Il est difficile d'expliquer le choix fait ici par Pradier d'une référence si ouvertement archéologique, si particulière, un style auquel ne s'intéressent pratiquement pas ses contemporains sculpteurs, curieux endossement d'un mode que les critiques attentifs des figures d'Egine décrivent néanmoins comme rappelant « quelque chose de sévère qui plaît comme la rigidité mélancolique des peintures du XIVe et du XVe siècle. » [14]

Il est certain que la *Sagesse* du Salon de 1846 ne veut en rien rappeler celle que Pradier, cinq ans plus tôt, plaçait au fronton de la façade du Palais du Luxembourg et qui, comme celles, d'ailleurs, réalisées par les sculpteurs et les peintres de son temps, s'inspirait de modèles grecs et phidiaques, particulièrement la *Minerve Giustiniani. La Sagesse repoussant les traits de l'Amour* s'oppose brutalement, dans son expression et dans son style à l'*Anacréon*. Au mode tendre et familier de l'*Anacréon* répond celui, figé et permanent, d'une *Sagesse* iconique dont la force et la décision rappellent l'état de domination de soi-même, la raison que l'homme doit conjurer s'il veut se séparer et ne plus être l'objet de ses passions, un topos auquel il est difficile de ne pas prêter, dans l'invention de Pradier, une signification intime, si l'on pense au drame personnel que détermina dans son existence, en 1844, l'adultère connu de tous de sa femme.

Exemple unique dans son œuvre d'un emprunt formel fait à un style qu'il est, d'ailleurs, le seul, à cette époque, à s'approprier avec une franchise déroutante, image néanmoins étonnamment expressive dans sa simplicité frappante, la *Sagesse*, lorsqu'elle fut exposée au Salon de 1846 au côté de l'*Anacréon* et, plus encore, en raison de cette proximité, dérouta comme une simple fantaisie archéologique : « elle ne saurait être assez grossière, assez compacte. Une robe en éventail bien compassée, une taille enveloppée dans une cuirasse des plus écourtées, une tête sans caractère, un casque d'un volume effrayant... avec un énorme battoir emmanché au bout d'une machine que vous appelez un bras... » [15]

La véritable portée de ces deux produits de l'imagination archéologique de Pradier, le caractère que ces deux œuvres ont gardé pour nous d'épaves retrouvées de civilisations lointaines mais d'une consonance familière, ne pouvait être perçu en 1846 que par un poète. Baudelaire, dans son compte rendu du Salon, ne s'y arrêta pas, les appelant « des imitations impudentes de l'Antique » [16] mais Théophile Gautier, dans un paragraphe ironique et perceptif ne s'y trompa pas : « Si l'on avait trouvé dans quelque fouille en Grèce, en Etrurie, les deux petits groupes en bronze exposés par M. Pradier, à quinze pieds sous terre, encroûtés, rouges de rouille et couverts d'une lèpre vert-de-gris, nul doute que toute l'Europe savante n'eût éclaté en cris d'admiration ; que de mémoires on aurait composés sur leur origine et leur époque ; quelles ingénieuses hypothèses on eût inventé pour en expliquer les détails et la signification ; à quel prix fabuleux seraient-ils montés grâce à la concurrence des musées royaux et des amateurs anglais. Anacréon réchauffant l'Amour que la Sagesse repousse, telle est la pensée qu'expriment ces deux chefs-d'œuvre d'un style antique si pur, qu'on ne peut se les expliquer qu'en supposant une mystérieuse incarnation du sculpteur grec dans la peau de M. Pradier. L'*Anacréon* est dans le goût de l'école de Phidias, la *Sagesse* dans le goût archaïque de l'école d'Egine — nuance qu'on ne croirait pas pouvoir être exprimée par un statuaire moderne. » [17]

1 Les esquisses de l'*Anacréon* et de la *Sagesse* furent vendues « en pleine propriété, avec le droit de reproduction en toute nature » à la vente après décès, nos 52 et 53.

2 Les deux œuvres furent fondues à la cire perdue par Eugène Gonon ; papiers Gonon, Bibliothèque des Arts Décoratifs, Paris, X 54.

3 « M. Pradier a vendu à M. Delessert Fils, dont la passion artistique est en pleine efflorescence, ses deux petits groupes... prix, 800 francs », Th. Thoré, *Salon de 1846. De la valeur vénale des ouvrages*

d'art exposés au Louvre, dans : *Bulletin de l'Alliance des Arts*, 10 juin 1846, pp. 401-404.

4 *Le Christ sur la croix par M.J. Pradier*, dans : *Journal des Artistes*, 28 juillet 1844, pp. 152. Durieux frères, *Jean-Jacques Pradier*, dans : *Gazette Universelle des Beaux-Arts*, 1er décembre 1844, p. 36.

5 Musée du Louvre, Cabinet des dessins, Inv. 32379.

6 J.M. Lequien, *Anacréon*, Salons de 1835 et 1836.

7 *L'Amour mouillé*, dans : Ronsard, *Odes*, *Imitation d'Anacréon*, dans : La Fontaine, *Contes*, 3e partie.

8 *Traduction en prose des odes d'Anacréon avec 54 dessins au trait composés par Girodet et gravés par Châtillon*, Paris, Didot, 1825.

9 Dans : *Œuvres Posthumes de Girodet-Trioson... par P.A. Coupin*, Paris, 1829, T. 2, pp. 25-66.

10 *Ode III. L'Amour Mouillé*, Ibid., p. 28.

11 *Ibid.*, p. 29.

12 H. Fortoul, *De l'art grec. Les marbres d'Egine*, dans : *Revue des deux mondes*, 15 septembre 1839, pp. 806-848. « Le Louvre possède aujourd'hui une épreuve de ces statues qui doivent exciter un intérêt sans cesse croissant... Malheureusement on interdit au public la galerie où cette épreuve est placée entre les fameuses métopes de Sélinonte et la frise du Parthénon qui complètent avec elles l'explication de l'origine et du caractère de l'art grec » (p. 814).

13 « Minerve Etrusque, marbre de Paros, pl 459. Naples, Musée Borbonico, n° 102 », (Clarac, *Musée de Sculpture antique et moderne*, p. 166).

14 H. Fortoul, *art. cit.*, p. 847.

15 Beaulieu, *Salon de 1846. Sculpture*, dans : *Journal des Artistes*, 21 mars 1846, pp. 97-101.

16 *Salon de 1846*, dans : *Œuvres Complètes*, éd. par Cl. Pichois, Paris, 1976, t. 2, p. 489.

17 *Salon de 1846. Sculpture*, dans : *La Presse*, 8 avril 1846.

14 Chloris

Modèle en plâtre, H : 165 cm.
Signé et daté : J. Pradier 1847.
Genève, MAH., Inv. 1852-9.

Bronze, partiellement doré et argenté, H : 29 cm.
Signé : Pradier.
Paris, collection privée.

Cette œuvre datée de 1847 dans le plâtre est le modèle de la statue en marbre que Pradier exposa au Salon de 1849 et qui fut, tôt après, acquise par le Ministère de l'Intérieur pour être attribuée au Musée de Toulouse [1]. Ce plâtre faisait partie de la vente après décès du sculpteur, en 1852 et, quoiqu'il ne soit pas signalé dans le catalogue, il fut acquis pour le Musée de Genève. Il ne présente que de légères différences d'exécution avec le marbre : particulièrement la composition du drapé près du genou droit de la figure et la configuration des fleurs en plusieurs endroits.

L'existence de ce plâtre est intéressante en elle-même car elle amène à rectifier quelque peu l'une des rares descriptions que nous possédions des méthodes de travail de Pradier dans les années 1840, celle laissée par Raoul-Rochette. Celui-ci, généralement bien informé, attirait l'attention dès 1853 sur un aspect de l'art de Pradier dont de nombreux contemporains du sculpteur étaient informés, à savoir l'engagement de l'artiste pour le travail direct sur le marbre : « On sait qu'à partir de sa *Phryné* (dont le marbre date de 1845) Pradier ne fit plus de grands modèles. Il avait acquis une telle confiance en lui-même, qu'il croyait pouvoir se prendre pour ainsi dire corps à corps avec un marbre à peine dégrossi... Ce fut d'après des esquisses livrées à ses praticiens, qu'il fit ses toutes dernières figures... En mettant au point d'après d'aussi petits modèles que l'on devait grandir quatre ou cinq fois, il va sans dire qu'on ne pouvait lui rendre que des ébauches informes. Pour bien d'autres artistes, c'eussent été autant de marbres perdus, mais lui c'est précisément là qu'il triomphait. Devenu praticien par nécessité, en même temps qu'il était artiste par le savoir, il prenait lui-même le ciseau et la masse, taillait dans le bloc informe, et faisait à lui seul sa statue en entier. Les défauts de l'esquisse disparaissaient dans le marbre. » [2] Le plâtre de la *Chloris* infirme donc quelque peu cette déclaration et rectifie un repère chronologique. Il nous livre, ce qui importe beaucoup plus, la seule image précise que nous ayons de l'exécution autographe d'une grande figure de Pradier, modelée dans la terre, et préservée ici dans le plâtre dans la dimension de son exécution ultérieure dans un matériau durable, marbre ou bronze [3].

Le sujet de la *Chloris* pose des questions fascinantes sur l'invention de Pradier et sur son attitude vis-à-vis des sources littéraires et plastiques de sa sculpture. En le choisissant en 1847, le sculpteur revenait à un thème qui l'avait intéressé dès 1841. A cette date, Pradier, écrivant de Rome, à sa femme : « J'ai déja commencé le *Christ* et autres esquisses... une... c'est *Flore et Zéphir* qui lui prend un baiser sur le cou. » [4] Les personnages du mythe sont donc en place, mais en 1847, il semble que Pradier prenne plaisir à le compliquer dans sa pensée et dans son vocabulaire. En premier lieu, alors que le modèle en plâtre n'est identifié sur le socle par aucun nom, l'œuvre en marbre sur laquelle il grave en grec *Chloris* est ainsi décrite dans le livret du Salon : « *Le Printemps* ; statue en mar-

bre de Paros. Chloris caressée par Zéphir. » De plus, Pradier, dans sa correspondance, parle plusieurs fois du marbre comme d'une *Flore* [5]. Quel est donc, pour lui et pour d'autres, la résonance du mythe qu'il évoque et qu'il fait partager à son public ? Ce sont les *Fastes* d'Ovide qui ont suggéré aux écrivains et aux artistes la genèse et le mythe de Chloris-Flore tels qu'ils furent transmis des origines obscures dans la mythologie grecque à la grande vogue qu'ils connurent à la Renaissance et à l'époque moderne : « J'étais Chloris, moi qu'on appelle Flore… » [6] Un jour de printemps, Chloris subit les avances de Zéphir, le dieu du vent, qui en fit plus tard sa femme et la fit régner sur l'ensemble du monde des fleurs et des jardins sauvages et cultivés. Cette donnée a très vite lié Chloris-Flore à un grand nombre d'associations qui, chez les adaptateurs d'Ovide, la rapprochent souvent au point de la confondre avec Vénus. Ces associations font en tout cas de la nymphe le metteur en scène des *floralia*, ces fêtes qui rappellent aux mortels de ne pas laisser échapper sans en jouir le moment du printemps et de la jeunesse. Tout cela, bien sûr, contribua à investir le mythe et ses représentations d'un contenu érotique souvent très explicite [7]. Il est facile d'imaginer combien Pradier fut à l'aise avec un tel sujet : il condensait pour ainsi dire un groupe dans une figure en choisissant de sculpter l'impalpable et en montrant la nubile Chloris insidieusement assaillie par l'amant invisible, une présence qui l'entoure et la déshabille alors qu'elle se rend à ses caresses. Dans le dessin de sa statue, Pradier ne pouvait pas s'appuyer sur un exemple antique : on rappelle de son temps que « Chloris ne se retrouve nulle part dans les œuvres de

l'art »[8] ; il reprend un cliché ancien, celui de la *Vénus Medicis*, déjà modernisé par Canova ; il en raffine néanmoins la pose de façon à faire exprimer au personnage, ployé en avant, les épaules légèrement remontées, la crispation du plaisir. Toutefois, si l'on cherche les sources véritables de l'œuvre, celles qui expriment au-delà de l'imitation d'un motif une parenté intime d'expression, c'est encore une fois vers la peinture du début du siècle qu'il faut se tourner et, sans doute, vers la grande figure de *Flore* de Gérard que Charles-Simon Pradier, son frère aîné, avait gravée. Les critiques, en 1849 et dans les années suivantes, s'arrêteront sur plusieurs aspects de la *Chloris*. Sans être hostiles, car l'œuvre est très remarquée au Salon, certains répètent qu'un tel art sensualiste « s'engage de plus en plus sur une voie funeste ». On remarque le « peu d'élévation » de la conception ; on dénonce les incohérences commises par Pradier à l'égard de la vraisemblance, celle qu'offre le nu dans son rapport avec le mythe — ce nu représente-t-il vraiment une femme nubile ? — et celle du caractère de l'imitation de Pradier : il rassemble dans une même figure des fragments empruntés à des modèles divers. De là, la nature vulgaire de son imitation car elle prend sa source dans des modèles dont la morphologie rappelle tristement le siècle : « elle a des formes grêles, légèrement disproportionnées, les bras effilés et débiles, la taille amincie par l'entrave du corset, avec cette espèce de maturité hâtive et imparfaite tout à la fois, fruit malheureux de la civilisation, avec cette souplesse précoce et inquiétante, avec cet amolissement prématuré des chairs dont M. Pradier ne nous a épargné aucun détail depuis ces fossettes multipliées sur les articulations jusqu'à ces plis équivoques qu'il était réservé à l'analyse contemporaine de découvrir et de fouiller. »[9] Gustave Planche sentit et dénonça assez tôt l'attirance croissante chez Pradier pour un type de beauté suspecte parce que moderne. En 1849, il n'écrit rien sur la *Chloris*, mais dans le long article qu'il consacre en 1852 à Pradier, il articule encore une fois sa critique des contresens commis par le sculpteur : « La *Flora* n'est pas jeune des pieds à la tête. La partie supérieure du corps nous éblouit par sa fraîcheur et sa grâce. Quant à la partie inférieure... non seulement le ventre n'est pas jeune, mais les hanches ont un développement que la virginité n'a jamais connu, et les malléoles sont engorgées comme au temps de la grossesse. De la part de Pradier qui avait étudié l'aspect du corps à ses différents âges, je ne m'expliquerais pas une pareille bévue si je ne connaissais pas sa passion pour la popularité. Il savait le public français incapable de goûter la statuaire conçue d'après les lois fondamentales de l'art, et par une condescendance que je comprends, mais que je n'excuse pas, il s'est adressé aux sens au lieu de s'adresser à la pensée. »[10] C'est vers la critique intuitive des poètes qu'il faut se tourner pour avoir de la *Chloris* des commentaires qui perçoivent ce qui nous captive aujourd'hui dans le marbre de cette

statue et dans son modèle où se lit la marque autographe, pourrait-on dire, des doigts de Pradier ; Théophile Gautier l'avait regardée de près : citons quelques lignes d'un long commentaire : « il semble que l'artiste, par le choix de l'âge, du type et des formes de la figure, ait voulu marquer le printemps d'avril plutôt que celui de mai. On dirait que le haut sommet de l'Hymette est encore blanc, car la belle enfant n'a pas dépouillé tout à fait sa tunique, et quelque chose de frileux dans sa pose montre que malgré le soleil brillant, le zéphir qui caresse son épaule nue a trempé son aile dans la neige. C'est donc l'éveil des fleurs, la puberté de l'année et de l'âge, l'enivrement de la première sortie après la réclusion de l'hiver, la joie de retrouver la lumière, les parfums et les couleurs : — aussi pas une fleurette n'a été épargnée ; aussi la jeune fille tâche de contenir de ses mains sa moisson odorante ; les fleurs s'échappent des plis de sa tunique et roulent à terre. On devine à l'abandon de la tête, au regard vague, à la bouche mi-ouverte, le doux vertige causé par les pénétrants arômes et le trouble amoureux du printemps... » [11]

1 Toulouse, Musée des Augustins. Marbre rehaussé de polychromie. H : 165 cm. Signé : J. Pradier, 1849. Le dossier d'acquisition de l'œuvre est conservé aux Archives Nationales (F 21, 51). Une statuette de matériau non précisé fut vendue lors de la vente après décès dans le lot des « statuettes » sous le titre de la *Flore* (n° 18). Y était attaché le « droit de reproduction en bronze seulement ». Lors de la vente du mouleur Salvator Marchi à Paris, les 18 et 19 décembre 1856, figuraient deux modèles en plâtre de la *Flore* « grand et petit modèle, n° 9 » et des épreuves en bronze « n° 6, grand modèle, et n° 7, petit modèle ». Des réductions en plâtre provenant de l'atelier de Marchi présentent des variantes par rapport à la statue de marbre : la jeune fille est coiffée d'une couronne de fleurs et sa main gauche, au lieu de se poser sur la draperie, s'y dissimule à demi (exemplaire à Genève, MAH., Inv. 1910-226, hauteur 29,5 cm). Pradier, aidé de son praticien Poggi, exécuta une réduction en marbre de la *Chloris*. Selon les souvenirs de son fils, il pensait mettre cette statuette en loterie dans son atelier, « changea d'avis et... envoya (la statuette) au duc de Leuchtenberg » (sic) (Cahiers de John Pradier, 8 octobre 1878).

2 *Notice historique sur la vie et les ouvrages de M. Pradier*, p. 59.

3 J. Canonge, soulignant comme d'autres l'intérêt que Pradier prenait à travailler lui-même ses marbres, raconte un incident survenu lors de la taille de la *Chloris* dont il fut le témoin, et une comparaison calibrée du plâtre et du marbre permettrait d'en vérifier l'authenticité : « ... comme Pradier terminait (la *Chloris*) nous le vîmes s'arrêter et rester pensif... C'est ennuyeux, dit-il, on m'a enlevé là trop de marbre ; ce sein n'est pas à sa place et il ne reste plus ce qu'il faudrait. Tout-à-coup, il appliqua son ciseau sous l'une des mamelles et en fit voler un large éclat... avant le soir la statue se trouvait achevée et... là où le marbre devait être insuffisant, le sein brillait parfaitement à sa place..., » *Passim...*, p. 21. Pradier décrit ses habitudes de travail dans une lettre (D. Siler, *Correspondance*, t. II, n° 410) « faisant moi-même mes marbres (il est) inutile de les avancer davantage ».

4 D. Siler, *Correspondance*, t. II, nos 386 et 392.

5 Pradier à B. Laurens, s.d. (1849), Bibliothèque du Musée Calvet, Avignon, fonds Requien, n° 7950. Pradier à Mercey, 28 octobre 1850, Bibliothèque Doucet, Paris.

6 *Fastes*, V.

7 Sur l'iconographie de Flore et sa fortune dans l'art, voir J. Held, *Flora, Goddess and Courtesan*, dans : *De Artibus Opuscula XL. Essays in honor of Erwin Panofsky*, éd. par M. Meiss, New York, 1961, pp. 201-218.

8 K.O. Mueller, *Nouveau manuel complet d'archéologie*, traduit par Nicard, t. 2, Paris, 1841-1842, p. 368.

9 M. Barry, *La Chloris de Monsieur Pradier*, dans : *Journal de Toulouse*, 1er avril, 1851.

10 *Peintres et Sculpteurs modernes de la France. Pradier*, dans : *Revue des Deux-Mondes*, 15 juillet 1852, p. 369.

11 *Salon de 1849*, dans : *La Presse*, 28 juillet 1849.

15 Nyssia

Marbre pentélique, H : 176 cm.
Signé et daté sur le trépied : J. Pradier 1848.
Montpellier, Musée Fabre, Inv. D.848-1-1.

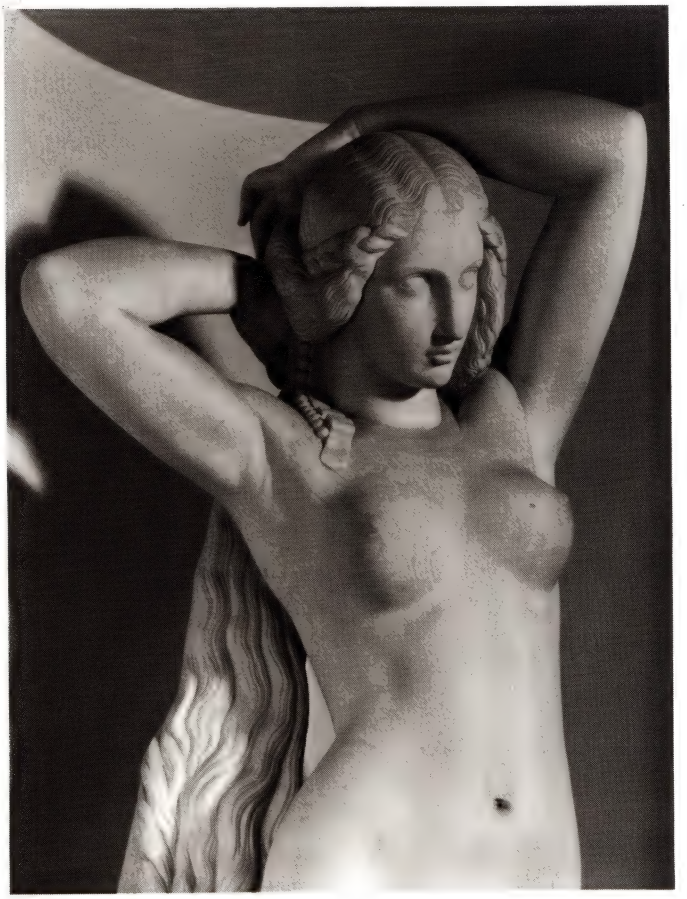
En exposant sa *Nyssia* [1] au Salon de 1848, Pradier semblait veiller à ce que la description de l'œuvre offerte dans le livret du Salon en soulignât plusieurs aspects importants : son matériau somptuaire, le marbre grec pentélique et, en ce qui concerne sa conception, la dette qu'il contractait à l'égard d'un auteur moderne, Théophile Gautier, sa source d'inspiration immédiate. La citation tirée du *Roi Candaule* allait plus loin : elle rappelait, en un sens, l'argument dramatique du conte mais elle introduisait aussi des enjeux esthétiques à propos desquels Pradier et Gautier se retrouvaient : l'autorité normative du nu, expression parfaite et constante de la beauté et le pouvoir de la vision qui la révèle.

« Pour me comprendre, il faut que tu contemples Nyssia dans l'éclat radieux de sa blancheur étincelante, sans ombre importune, sans draperie jalouse, telle que la nature l'a modelée de ses mains, dans un moment d'inspiration qui ne reviendra plus. Ce soir, je te cacherai dans un coin de l'appartement nuptial... tu la verras ! » La *Nyssia* occupe une place importante dans le développement de l'invention de Pradier alors qu'il déroule la série des quelque dix grandes figures féminines qui scandent, entre 1824 et 1852, sa production pour le Salon et qui assurent son succès parisien. Si l'on s'attache à mettre en évidence l'intérêt qu'il porte alors à un sujet précis et à sa signification, la *Nyssia* comme, avant elle, la *Phryné* et, après elle, la *Sapho* for-

ment dans cette série une minorité. Après avoir choisi des sujets qui évoquent la mythologie, Pradier, dans les années 1840, en vient à s'interroger sur des personnages de l'histoire fabuleuse.

L'aventure de Nyssia était bien connue, dessinée fortement, déjà, dans ses sources antiques, puis par les interprétations des commentateurs modernes, particulièrement La Fontaine [2]. Dans l'art, elle n'avait donné lieu, jusqu'à Pradier, qu'à des illustrations peu marquantes [3]. En littérature, la refonte qu'en proposait Gautier en 1844 lui donnait un tour original et lui assurait un succès à des niveaux divers. L'histoire de cette femme déshabillée par un royal mari au bénéfice d'un ami bellâtre, « capitaine de vingt-cinq ans », et vengeant par un meurtre froid sa pudeur outragée, était contée avec une saveur aigüe combinant l'imagination archéologique et le romanesque de la chambre à coucher. Gautier y déroulait une péripétie scandée de déshabillages et d'hypocrites confessions faites au lecteur sur ce que, dans de telles situations, il assurait que le mot n'était pas capable d'exprimer : « ... la pruderie moderne ne nous permet de pareilles descriptions, car on ne pardonnerait pas à la plume ce qu'on permet au ciseau, et d'ailleurs, il est des choses qui ne peuvent s'écrire qu'en marbre. »

Néanmoins au-delà du titillement le *Roi Candaule* démontrait combien Gautier savait explorer la psychologie du couple. On ne le lit plus aujourd'hui. Rappelons toutefois que Baudelaire, dans son éloge de l'art de Gautier, en avait bien vu la complexité et remarqué les zones psychologiques et érotiques équivoques : « Je recommanderais volontiers... comme échantillon de délicatesse mystérieuse...



l'histoire si connue du *Roi Candaule*. Certes il était difficile de choisir un thème plus usé... Tout le mérite gît donc dans l'interprétation... S'il est un sentiment vulgaire, usé, à la portée de toutes les femmes, certes, c'est la pudeur. Mais ici la pudeur a un caractère superlatif qui la fait ressembler à une religion ; c'est le culte de la femme pour elle-même... L'œil profane ne la souille pas moins que la bouche ou la main... Contemplation, c'est possession. Candaule a montré à son ami Gygès les beautés secrètes de l'épouse ; donc Candaule est coupable, il mourra... Mais Candaule n'a-t-il pas une excuse puissante ? N'est-il pas victime d'un sentiment aussi impérieux que bizarre, victime de l'impossibilité pour l'homme nerveux et artiste de porter, sans confident, le poids d'un immense bonheur ? »[4]

On ne peut que s'interroger sur la nature de l'écho que la lecture du *Roi Candaule* provoqua chez Pradier et les raisons du choix de ce sujet. S'il comprit le personnage de Candaule comme le comprit plus tard Baudelaire, il n'est pas impossible de penser que l'histoire contée par Gautier de l'emprise fatale d'un « immense bonheur » sur un homme « nerveux et artiste » ne lui fut pas étrangère ; 1844 est l'année où se consomme la désintégration douloureuse de son union avec sa femme : une réaction personnelle particulière au texte n'est donc peut-être pas entièrement à rejeter. Les affinités artistiques que Pradier partage alors avec Gautier sont plus évidentes : leur croyance en la primauté de la sculpture, l'autorité de l'art grec, le goût de l'orientalisme avec les rêves de sérail qu'il entraîne, également un appétit commun de ce qu'exprime la modernité et que traduisent le costume, les mœurs et les manières. S'y ajoute le désir indéniable de Pradier de gagner la faveur de Gautier, critique influent, la correspondance du sculpteur le démontre.

La *Nyssia* fut très remarquée au Salon de 1848 et valut à Pradier la première récompense. Gautier l'avait vue un an auparavant dans l'atelier du sculpteur et en avait alors parlé dans la presse[5]. Lors de l'exposition, flatté, et plein de louanges, il semblait insister sur la fidélité illustrative de la statue[6]. Certes, Pradier reprenait nombre de détails qui n'appartenaient qu'à Gautier, en particulier, l'extraordinaire masse de la chevelure de Nyssia, « souvent (Candaule) la priait de laisser couler sur ses épaules le flot de ses cheveux, fleuve d'or plus opulent que le Pactole » et le long suspense de la toilette.

Ce fut cette image, connue dans l'art à toutes les époques, de la femme à sa toilette, qui servit à Pradier de truchement pour infléchir sa représentation du personnage dans le sens d'une exaltation du nu féminin où il est difficile de savoir, si on se réfère au conte, si Nyssia, au moment représenté, se rend compte qu'elle est observée. Jouant sur l'ambiguïté, Pradier dédramatisait l'anecdote en contrôlant la mimique et en effaçant l'expression physionomique : le paon, emblème de Junon et attribut impérial de la concorde conjugale, dont il décore le trépied contre lequel se tient Nyssia, le prouve. Pradier demandait ainsi au spectateur, si ce dernier voulait y consentir, un effort de lecture afin qu'il put caractériser et le moment et le personnage ; beaucoup de ses contemporains, le dossier de la critique de l'œuvre l'établit, ne le firent pas. Il mettait en évidence une image retenue et paradoxale d'une pudeur que l'on pourrait dire intellectuelle, Baude-

laire dira « superlative », moderne, qui dans le calme impudique qu'elle affiche ne doit rien aux types anciens des *pudicità*.
Pradier fit pour *Nyssia* ce qu'il fit souvent pour les grandes figures qu'il destinait au Salon : hypothéquant l'avenir, il prit sur lui les frais de l'exécution en marbre ou en bronze alors qu'il s'affairait à négocier leur vente. Il souhaitait que la *Nyssia* soit acquise par la Ville de Montpellier ; l'œuvre, en fait, fut sollicitée par le Maire de cette ville pour le Musée en juin-juillet 1848. Après atermoiements et transactions à propos desquels Pradier demanda avec insistance à ses amis, Hugo, Gautier et à quelques autres, d'intervenir, [7] la *Nyssia* fut acquise par le gouvernement par arrêté du 19 août 1848 pour le prix de dix mille francs et envoyée à Montpellier et, cela, dans les mots de Pradier, « par l'aide du Général Cavaignac » dont il faisait alors le buste [8].

1 Peu d'œuvres connues aujourd'hui se rapportent à la genèse et à la descendance de la *Nyssia*. Un croquis portant de la main de Pradier l'inscription *Nisia* est conservé au musée de Genève, Inv. 1852-80. La composition est inversée par rapport à la statue et représente Nyssia à sa toilette, le bas du corps drapé, légèrement renversée sur l'aiguière et tenant au-dessus de sa tête, de la main droite, un flacon. Il n'est pas impossible que l'idée première de la *Nyssia* dérive d'une statuette dont le mouleur de Pradier, Fontaine, sollicitait le dépôt le 7 juillet 1840. Bien que non identifiée comme ayant été faite par Pradier elle fut déposée avec deux autres dans un même lot « La Négresse, femme dansant et tenant une calebasse dans chacune de ses mains. Femme à la chemise, attitude de la Vénus Callipige (sic). La toilette, femme se lavant les cheveux au-dessus d'un lavabo. » Dès 1844, la maison Susse proposait une *Femme se tressant les cheveux* et *La Toilette* qui peuvent être une première mouture de la *Nyssia*. Les catalogues illustrés de la maison Susse publiés sous le Second Empire comprennent une *Niscia (sic) (Femme aux longs cheveux)* ; la pose du personnage est comparable à celle de la statue de Montpellier ; une partie de la chevelure retombe sur le devant du corps ; le trépied à gauche de Nyssia est différent ; cette statuette, mesurant 32 cm de haut, est offerte, en bronze, pour 120 francs et en plâtre stéariné pour 12 francs 50. Le droit de reproduction en toute nature de la Nyssia était offert lors de la vente sur licitation de 1881 (huitième lot, n° 8). Un exemplaire en plâtre à Genève, MAH., Inv. 1910-244 est un surmoulage exécuté par Bonnet.

2 Hérodote, *Histoires*, Livre 1, Chp. VII-XII. La Fontaine, *Contes et Nouvelles*, quatrième partie.

3 Menjaud, Salon de 1806, n° 381.

4 Publié dans *La Presse* les 1, 2, 3, 4 et 5 octobre, 1844.

5 « Nous sommes fâchés que Pradier n'ait pas terminé la statue de la *Femme du Roi Candaule* que nous avons vue chez lui ébauchée dans une colonne de marbre de Paros qui, après avoir soutenu l'attique d'un temple grec, se métamorphosait en corps charmant. » *Exposition de 1847*, dans : *La Presse*, 10 avril, 1847.

6 « Nous sommes fier... d'avoir fait une étude antique traduite en marbre par Pradier. Nyssia vient de laisser tomber son dernier voile ; elle se tient debout dans sa chaste nudité de statue... » *Salon de 1848. II. Sculpture*, dans : *La Presse*, 21-22 et 23 avril 1848 ; *La Nyssia de Pradier*, dans : *L'Artiste*, 1er juillet, 1848.

7 A Bonaventure Laurens, 22 avril 1848 (Bibliothèque Inguimbertine, Carpentras) et 29 juin 1848 (catalogue Henri Rossignol et vente Hôtel Drouot, 10 juin 1974) ; à Charles Blanc, 28 juin 1848 (Bibliothèque publique et universitaire, Genève) ; à Victor Hugo, juillet 1848 (Bibliothèque Doucet, Paris) et fin juillet 1848 (collection J.-D. Candaux, Genève). Voir Catalogue n° 207. Les pièces administratives concernant l'œuvre se trouvent dans le dossier d'acquisition conservé aux Archives nationales, F 21, 51.

8 A Jules Canonge, vers le 1er septembre 1846 (autogr. non retrouvé ; copie : Bibliothèque municipale de Nîmes). Précédemment Pradier avait écrit à Canonge : « J'espère beaucoup faire prendre ma *Nyssia* au ministère de l'Intérieur pour le musée de Montpellier. Je vais tirer tout ce que je pourrai de service de mon général. » (4 août 1848, Bibliothèque municipale de Nîmes).

16 Sapho

Fonte d'argent à la cire perdue (titré 942, 9/1000). H : 86 cm.
Signé et daté : J. Pradier, 1848. Simonet fondeur à Paris.
Barnard Castle, The Bowes Museum.

La *Sapho* debout, en bronze, fut exposée au Salon de 1848 [1]. Il s'agit d'une œuvre remarquable que les historiens de Pradier ont presque invariablement confondue avec la *Sapho* assise du Salon de 1852 [2]. Elle est donc le premier essai de Pradier dans l'iconographie de la célèbre poétesse et courtisane dont nous avons esquissé la vogue dans la peinture et la sculpture des années 1840 (Catalogue n° 22).
Sapho est représentée debout, pensive, s'appuyant d'une main sur un autel orné en forme de colonne et tenant, de l'autre, une lyre ; parée des colliers et des bracelets dont Pradier embellit ses figures de femmes, elle est drapée dans une tunique étroite et « mouillée » qui, tout en découvrant une épaule, se plaque sur le corps au canon élancé et au dessin sinueux et dont elle révèle le détail anatomique avec précision. Des attributs et emblèmes précisent l'identité du personnage : un vase, une coupe, deux colombes se becquetant et un papyrus sur lequel sont gravés, en grec, les derniers vers de l'Ode fameuse de Sapho à Vénus : « Déesse, viens encore aujourd'hui, délivre-moi de mes cruels tourments, accomplis les vœux de mon cœur, ne me refuse pas ton puissant secours. » [3]
Figée dans une attitude au caractère théâtral souligné quoique souple, c'est là une Sapho créatrice, amante et souffrante que nous montre Pradier. Assez peu remarquée par les critiques lors de son exposition de 1848, l'œuvre fit l'objet d'un commentaire

Plâtre, Genève MAH.
Voir note 1.

enthousiaste de Th. Gautier. « La *Sapho*, comme pour faire pendant à la *Nyssia*, est entièrement vêtue. Une souple draperie, flottante et précise comme celle de la *Mnémosyne* ou de la *Calliope*, enveloppe son corps dont elle voile les formes tout en les accusant... La tête s'incline pensive et douloureuse, courbée sous l'amer chagrin d'un amour méconnu. Au bas, sur le pli de la robe, s'ébattent et se becquetent deux colombes ; inutile offrande qui n'a pas désarmé Vénus ! Jamais Pradier qui, à l'exemple des Anciens, n'aime pas à troubler la beauté des traits par l'expression de la joie ou de la douleur, n'a fait une physionomie aussi significative ; ordinairement, il concentre la vie dans le torse qui est pour lui le principal du corps humain. La prédominance de la tête sur le reste du corps est un sentiment spiritualiste et chrétien ignoré de l'antiquité, et Pradier est un payen pur, adorateur de Zeus, d'Héré, de Poséidon et surtout d'Aphrodite. Cette fois, comme la draperie couvrait les portions qu'il excelle à rendre, il a donné plus d'importance au masque, et la pensée en crispe les sourcils d'airain ; du reste, Sapho la grande poétesse méritait bien qu'on lui logeât une âme sous le front et le sculpteur lui a laissé assez de beauté pour rendre incompréhensible le saut du rocher de Leucate... Cette statue demi-nature, si elle était convenablement oxydée et vertdegrisée par un séjour prolongé sous la terre ou dans la mer, qui lui donnerait la patine antique, pourrait passer pour une des œuvres du beau temps de l'art grec ou romain, et se paierait des prix incalculables. »[4]

Ici encore, les documents aujourd'hui connus nous renseignent peu sur la genèse de l'œuvre et les intentions du sculpteur. Il décrit l'œuvre exposée en 1848 comme

« unique » et semble, après l'exposition, avoir négocié sa vente, sans succès, avec le marquis de Pastoret avant de la proposer à la Société Philanthropique de Genève qui s'occupait alors de réunir des œuvres pour un musée et à laquelle il avait déjà fait parvenir un plâtre. On perd ensuite la trace de ces négociations [5].

Pradier reprit néanmoins la *Sapho* debout un an plus tard à l'occasion de sa participation à la Loterie des Artistes de décembre 1849. On sait qu'il se servit plusieurs fois de ces entreprises humanitaires et commerciales pour promouvoir son œuvre. En 1849, lors d'une importante loterie d'étrennes de fin d'année comprenant cent mille billets dont près de six mille avaient été acquis à titre publicitaire par la maison Susse, une *Sapho* debout fondue en argent massif était exposée dans les galeries de Susse (fig. 10 p. 251) comme le premier lot de la loterie et estimée à la somme importante de 25 000 francs [6]. Reprenant ses louanges du Salon de 1848, Th. Gautier, dans cinq colonnes de première page de *La Presse* rapportait le détail de la fonte par Simonet, partageant ainsi la valeur de l'œuvre : « cinq mille francs d'art et vingt mille francs pesant d'argent » : « Cette statue était de bronze : elle est aujourd'hui d'argent, pour que la matière soit digne de l'œuvre : les administrateurs de la loterie en faveur des artistes peintres, sculpteurs et graveurs, ont eu l'idée de faire de la *Sapho*, maintenant aussi précieuse qu'elle est belle, le premier lot gagnant de leur tirage, car il n'y a pas de danger qu'on dise à Pradier, à propos de sa statue, ce qu'un peintre de l'antiquité disait à un rival, à propos d'une Vénus : (Ne pouvant la faire belle, tu l'as faite riche) ». Gautier décrivait les opérations de la fonte avec une précision telle qu'on ne peut douter, comme il le déclare, qu'il en fût le témoin : « Nous avons vu couler cette statue... Ce fut un moment de vive émotion que celui de l'enlèvement du creuset... Les griffes de fer de la pince empoignèrent solidement le creuset sous l'ourlet de l'orifice, et la masse phosphorescente, lumineuse comme un morceau de soleil, fut enlevée par une pesée puissante du Vulcain dont nous venons de faire la description... L'étincelante matière, qui paraissait plutôt une flamme qu'un métal fut versée dans l'entonnoir... Le temps nécessaire est écoulé, on dévissera les écrous... on arrache la terre, on abat les jets, enfin l'on arrive à la statue, qui sort de ces brunes décombres complète, pure, blanche, étincelante de tout l'éclat neuf de cet argent au plus fin titre dont elle est coulée. L'opération a réussi ! » [7]

1 Il est vraisemblable que le bronze exposé au Salon de 1848 soit celui se trouvant aujourd'hui à Osborne House (Ile de Whight) faisant partie des collections de la Couronne d'Angleterre. Il mesure 89 cm et porte l'inscription « J. Pradier 1848, Lebeau Fdeur ». Son entrée dans les collections n'a pas laissé d'archives, nous communique aimablement M. Geoffrey de Bellaigue, Surveyor of the Queen's Works of Art (lettre du 28 janvier 1985). L'œuvre ici montrée conservée au Bowes Museum a été considérée jusqu'à présent comme étant de cuivre argenté ; elle fut acquise, sans doute à Paris par les fondateurs du musée, John et Joséphine Bowes, pendant le dernier quart du XIXe siècle. A l'exposition de Londres de 1851, le fondeur Victor Paillard exposait une *Sapho* debout parmi ses autres productions. Paillard, dès 1839, avait expérimenté divers procédés de dorure et d'argenture de ses bronzes et l'on remarqua, en 1851, la qualité de ces procédés : « M. Victor Paillard tire un très heureux parti de l'art tout nouveau d'oxyder le bronze. Ses teintes argent sont parfaites et peuvent, à première vue, tromper un œil assez exercé... La statuette d'après Pradier est remarquable par la grâce et la légereté de sa draperie. » (E. Bérès, *Exposition Universelle de Londres. deuxième article. Industrie des bronzes d'art et d'ameublement*, dans : *L'Illustration*, 1851, vol. 2, pp. 29-42). A une date qui ne peut être précisée, Paillard entreprit la fonte de la Sapho. On connait une édition en bronze de la Sapho de 45 cm ; les œuvres sont généralement signées J. Pradier 1848 et inscrites V.P. Des épreuves en plâtre existent, nombreuses, quelquefois patinées, dans la dimension de 45 cm, présentant de légères variantes sur le bronze ; elles furent éditées par S. Marchi (par exemple Genève, MAH., Inv. 1910-209) ; elles furent reprises en surmoulage par Delpech dans la dimension de 33 cm. (par exemple Genève, MAH., Inv. 1910-223).

2 Ainsi dans le *Dictionnaire des Sculpteurs de l'Ecole Française du XIXe siècle* de S. Lami et dans le catalogue *Dessins de sculpteurs, de Pajou à Rodin*, Musée du Louvre, Cabinet des dessins, Paris, 1964, n° 18.

3 *Sapho*, 1, 25-8.

4 *Salon de 1848. Deuxième article*, dans : *La Presse*, 21 avril 1848.

5 « Vous êtes parfaitement autorisé de tirer tout le parti que vous pourrez de la statuette *unique* de la Sapho que j'ai eu l'honneur de vous envoyer pour les pauvres de Genève. Je dis unique parce que c'est elle qui a été moulée sur la terre. Vous désireriez avoir un modèle pour le musée. Il me sera difficile de vous donner un modèle digne d'un musée parce que je les termine fort peu. C'est dans le marbre seulement, ce qui manque dans mes modèles, excepté ceux pour les bronzes. Je viens d'offrir mon dernier à M. le marquis de Pastoret. C'est encore une *Sapho* debout, hauteur de 3 pieds. Elle a été exposée cette année au Louvre. Elle est encore en ma possession et, si elle pouvait remplir les intentions de tout le monde, je ferai le sacrifice, pour Genève seulement, de ce travail, qui a eu un grand succès (voir les journaux pendant l'exposition) moyennant les dépenses de fonte, etc..., qui se montent seulement à quinze cents francs ». A Frédéric Soret, Paris 22 décembre 1848, Bibliothèque Publique et Universitaire de Genève, Ms. 4172. Voir également la lettre à Soret non datée (fin 1848-début 1849) *Ibid.*, Ms. 4188.

6 Placard publicitaire de la maison Susse dans le *Journal des Débats* du 6 décembre 1849.

7 *Fonte de la Sapho*, dans : *La Presse*, 9 décembre 1849.

17 Ulysse enlevant le corps d'Achille
Modèle en plâtre, H : 166 cm.
Genève, MAH., Inv. 1852-1.

Le catalogue de la vente après décès de Pradier présentait le groupe en plâtre d'*Ulysse enlevant le corps d'Achille* [1] en ces termes : « il devait être exécuté en marbre au double du modèle. M. Pradier, qui attachait une importance singulière à cette composition qu'il travaillait depuis de longues années, voulait en faire un morceau d'art digne de couronner sa carrière. » Les contemporains de Pradier, ceux qui l'ont connu pendant ses dernières années, n'ont pas ignoré cela. Le modèle d'*Ulysse* devait disparaître rapidement de la scène artistique parisienne ; il fut acheté par la Municipalité de Genève, mais son souvenir persista pour ceux qui, dans les années 1850 n'oublièrent pas Pradier. Ainsi, au Salon de 1857, Lequesne, l'un des élèves les plus proches de Pradier, exposait un *Soldat mourant* que le livret du Salon identifiait comme « exécuté d'après l'esquisse de Pradier ». Dans son compte rendu du Salon, Maxime Du Camp, louait l'œuvre : « s'inspirant de la maquette inachevée de Pradier, (il) est arrivé à faire une académie originale et bien observée. » Il continuait en insistant sur ce que Pradier lui-même avait souvent confié à ses proches dès les années 1840 : « On reprochait souvent à Pradier de ne savoir faire que les femmes et de se plaire aux afféteries coquettes plutôt que de chercher la force et la majesté ; ses confrères et les critiques tentaient toujours de lui montrer la petite paille qu'il avait dans l'œil. Fatigué de ces observations, et, je dirai le mot, de ces jalousies, Pradier pour réduire au silence ces langues trop bavardes, avait composé,

en demi-nature, un magnifique groupe représentant *Ulysse emportant le corps d'Achille* ; nous l'avons vu souvent dans son atelier : c'est un chef d'œuvre. Est-ce que M. Lequesne qui a gardé religieusement le souvenir de son maître, ne pourrait point exécuter ce groupe en lui donnant les proportions que Pradier avait rêvées pour lui ? » [2]

Nous avons ici une œuvre comparable, dans le genre « héroïque » qu'elle illustre, à celle que Pradier voulait voir figurer à Genève, comme fontaine monumentale (voir Catalogue n° 9), mais une dont nous ne connaissons pas la destination qu'il lui réservait. La correspondance de 1848 la date avec précision et, chose rare, éclaire quelques-unes des intentions artistiques de Pradier. Il écrit au peintre Bonaventure Laurens, alors qu'il termine sa *Flore* pour le Salon prochain : « Après cela, plus de femmes, en voilà assez. Je suis en train de faire une grande étude : Ulysse qui relève le corps d'Achille, grandeur héroïque, que j'irai faire ou ébaucher en Italie. » [3] Le 22 octobre, à Jules Canonge : « Je fais en ce moment, en outre, le groupe — à mes frais — d'Ulysse relevant le corps d'Achille. Je crois l'avoir trouvé enfin, et grâce à mes douleurs, car c'est encore dans la fièvre. Mais il faut dire qu'Ingres l'avait vu avant mon départ et qu'il m'avait tellement monté l'esprit et l'imagination pour cet ouvrage qu'il fallait qu'il sortît tout complet de ma tête. En effet je n'ai plus d'autres pensées que celle-là, et si vous voyiez ce groupe de demi-grandeur, il vous frapperait. Ingres est venu à l'atelier pour le voir et le suivre. Tout ébauché qu'il est, il voulait que je le misse au point sur le marbre. » [4]

L'*Ulysse* ne fut pas montré aux contemporains de Pradier mais on voit qu'il frappa, toutefois, le peu d'entre eux qui le virent, et non les moindres. Incidemment, l'assentiment exprimé par Ingres est l'un des rares moments que l'on peut connaître des rapports précis qui existèrent entre Ingres et Pradier. Il semble que le sculpteur ait toujours montré vis-à-vis du peintre une grande déférence. La similarité de certains de leurs intérêts artistiques est évidente, leur culte commun du modèle féminin, de l'Antiquité, de l'exotisme, certes, les rapprochait, et Pradier a recherché, dans ses propres termes, l'« avis et l'approbation » d'Ingres [5].

On peut comprendre les raisons de l'encouragement prodigué par Ingres et il n'y a pas de raisons de mettre en doute ce que Pradier dit à son sujet. Avec l'*Ulysse*, il offrait une image extraordinairement bien venue, pathétique et élégante d'un grand groupe héroïque dans la pure tradition du néoclassicisme du début du siècle. Le sujet venait d'Ovide et était inhabituel aux artistes. Pradier l'avait tiré du long plaidoyer qu'Ulysse présente devant les Grecs lorsqu'il revendique à son avantage et contre Ajax, les armes d'Achille : « Ah, malheureux que je suis ! Quelle douleur réveille en moi le souvenir du jour où le rempart des Grecs, Achille, est tombé ! Ni mes larmes, ni ma consternation ne m'ont empêché un instant de relever son corps étendu dans la poussière et de vous le rendre. Voici, oui, les épaules sur lesquelles j'ai emporté le corps d'Achille et ses armes... » [6] Pradier a choisi dans ce long discours spécieux le moment où, pour ses auditeurs, Ulysse insère une image — sorte de retour en arrière, qui dépeint une prouesse militaire, religieuse et athlétique — qui lui sera comptée, car à la fin du débat qui l'oppose alors à Ajax, « ce fut un orateur qui obtint les armes du guerrier. » [7]

Pradier a donc retenu une image frappante, une composition dans laquelle seule parle la mimique du corps. Il a représenté Ulysse en marche, nullement affecté ou ralenti par l'effort qu'il fournit pour porter sur son épaule, en parfait équilibre, le lourd fardeau du cadavre d'un Achille encore souple mais dont un poing est déjà refermé dans la crispation de la mort. Du bras droit, il brandit l'épée du héros tandis que son visage se relève et semble prendre le spec-

tateur comme témoin de son exploit. La composition montre une grande simplicité dans son dessin : Ulysse marchant est inscrit comme dans un triangle coiffé du lourd arc de cercle que forme le cadavre d'Achille. Les corps des deux personnages sont contenus dans un même plan comme s'ils se détachaient sur le fond d'un relief. Tous les éléments du mode héroïque néoclassique se retrouvent ici : la nudité complète des personnages, la référence évidente, dans la pose du personnage principal, à une œuvre antique canonique, le *Gladiateur Borghèse*, et ce mélange d'idéalisation des corps dans leurs proportions, et de représentation contrôlée des éléments anatomiques, enfin le jeux des muscles nécessaire à l'intelligence de l'action. Tous ces traits, on le sait, sont observés et appliqués à des degrés divers par les sculpteurs formés en France au cours de la génération qui précède celle de Pradier, beaucoup injustement oubliés aujourd'hui, et par ceux, contemporains de Pradier, qui pratiquent le mode héroïque [8]. Rappelons que ce mode survit, dans la descendance de Pradier, dans des œuvres notables avec Perraud, Crauck et Guillaume, par exemple, jusque vers les années 1880. Dans son *Ulysse*, Pradier donne toutefois à son imitation un tour personnel. Il réside d'abord dans la facilité déconcertante de la composition qui fait que ce grand dessin dans l'espace évoque, dans son aisance et son élégance, la peinture grecque de vase et les compositions sinueuses de Flaxman, une parenté à laquelle Ingres ne put rester insensible dans son éloge du groupe. De plus, pour le spectateur qui regarde l'œuvre dans son détail et découvre le visage d'Achille, l'imagination archéologique de Pradier s'y dévoile dans une conduite qui lui est propre, mais de façon allusive, à la manière d'un ornement. Si le style du groupe évoque la sculpture hellénistique et montre ainsi un hiatus complet avec la période historique qui est celle du sujet représenté, la coiffure à bouclettes d'Achille et son casque combinent précisément des traits empruntés aux marbres d'Egine, bien connus alors à Paris et dans lesquels on reconnaissait le combat homérique. Pradier introduit donc dans son œuvre une « vérité » historique partielle, nouvelle application du syncrétisme de son imitation.

Les encouragements d'Ingres durent inciter Pradier à s'efforcer de réaliser l'Ulysse en marbre. Il pressentit son praticien Poggi pour que celui-ci exécute le groupe, pensant que l'opération pourrait avoir lieu en Italie de façon à « faire diminuer un peu la dépense du Gouvernement » [9]. En fait, sa correspondance montre qu'il fit de gros efforts pour obtenir un bloc de marbre du gouvernement [10]. En échange d'une faveur, semble-t-il, Charles Blanc lui fit accorder le paiement du bloc de marbre nécessaire à l'exécution [11] mais Henraux, le fournisseur habituel des marbres de Pradier, déclarait ne pas pouvoir trouver de marbre convenable. En 1852, Pradier s'impatienta et pensa aller lui-même à Carrare pour en faire l'achat et faire exécuter l'ébauche sur les lieux [12]. Sa mort, survenue quelques mois plus tard, interrompit ces projets.

1 N° 4. Modèle en plâtre, (Vendu en toute propriété, avec droit de reproduction de toute nature et de toute grandeur). Le groupe fut adjugé pour 810 francs à Lequesne qui le céda à la Ville de Genève la même année. Un bronze fut coulé en 1910 par la Maison Fumière pour le MAH. de Genève (Inv. 1910-266). Aucun dessin connu ne se rapporte précisément à l'*Achille*. Un croquis préparatoire pour *Ulysse portant le corps d'Achille* montrant une composition différente est conservé au Musée d'Art et d'Histoire de Genève, Inv. 1852-20.

2 *Le Salon de 1857. Peinture. Sculpture.* Paris, 1857, p. 160.

3 Vers le 22 octobre 1848, Bibliothèque du Musée Calvet, Avignon, fonds Requien.

4 Le 22 octobre 1848, Bibliothèque municipale de Nîmes.

5 « Vous vous êtes donné la peine de venir à mon atelier de l'Abbaye... Si vous avez un autre moment, je vous prierai d'aller voir mon tympan du Luxembourg... je désire votre avis ainsi que votre approbation que j'ai *orgueil* de mériter » (fin juin-juillet 1841, D. Siler, *Correspondance*, t. II, n° 364).

6 *Métamorphoses*, XIII, 280-85. traduit par G. Lafaye, Paris, 1962.

7 *Ibid.*, 383.

8 Pour ne rappeler que quelques exemples, l'*Hercule* de Bosio (Salons de 1814 et de 1824), le *Cadmus* de Dupaty (Salons de 1819 et de 1822) et le *Thésée* de E. Ramey (Salons de 1822 et de 1827).

9 Lettre de Pradier à Poggi, 24 décembre 1849, Bibliothèque municipale de Nîmes.

10 Lettre à de Mercey, (décembre 1849-janvier 1850, Bibliothèque Doucet) et lettre à Guizard, 16 janvier 1852.

11 « J'ai été chez le Président ; je crois qu'il a eu l'air de prendre de l'amitié pour moi... Je l'ai revu chez un ministre et il m'a serré la main, ce qui a vexé beaucoup de gens, entre autres Ch. Blanc, que j'ai remis en place en demandant sa grâce au Président qui me l'a accordée. Vous voyez que je rends le bien pour le mal. Cependant tout n'est pas mal et Blanc m'en a récompensé en me faisant obtenir un marbre pour mon groupe d'Achille et Ulysse : on paiera à Henraux quinze mille francs. Voilà toute ma pêche jusqu'à présent... » (à Poggi, début février 1850, Bibliothèque municipale de Nîmes).

12 Lettre à de Mercey, 25 mars 1852, Bibliothèque Doucet.

18 Pandore

Bronze doré, H : 40,5 cm.
Signé : Pradier scpt.
Genève, MAH., Inv. 1961-1.

Le sujet de cette statuette proposait aux admirateurs de Pradier l'image d'un personnage qui a de tout temps fasciné les poètes et les artistes [1]. Il suffit, avant Pradier, de citer Calderòn, Voltaire et Gœthe, Jean Cousin, Lebrun et Flaxman. Par delà les variations que les âges avaient fait subir aux textes des mythographes grecs, l'histoire de Pandore avait gardé, du temps de Pradier, son contenu dramatique et l'ambiguïté de sa signification. La « première femme » formée par Héphaïstos, comblée de toutes les perfections physiques, dotée par les dieux de dons divers et pas seulement les bons, fut envoyée en émissaire chez les mortels où elle devint la mère de toutes les femmes. Là, elle ouvrit l'urne, ou le coffret fatal, dont elle avait été munie ; s'en échappèrent, à l'exception de l'Espérance, les maux, les maladies et les vices qui changèrent la vie des hommes. Pour quelques auteurs, Pandore n'apportait cependant que des biens, jamais un mélange de bienfaits et de calamités [2].
De ces riches données se cristallise au cours des âges une histoire assez simple qui ne se complique que lorsqu'elle est soumise à l'interprétation symbolique suggérée par les mythographes et les poètes. A l'époque romantique elle offre aux artistes une métaphore de plus pour célébrer la beauté féminine mais aussi son pouvoir fatal ; plus ou moins consciente, plus ou moins active, Pandore dispense néanmoins les fléaux qui affectent l'humanité : l'histoire de Pandore ne fut pas alors ignorée par les artistes importants [3].

Pradier la représente ici dans un sens peu équivoque : il suit, pour certains détails, la description d'Hésiode : « Les Grâces et la divine Persuasion ornèrent d'un collier d'or son cou gracieux » et il lui prête une pose réservée à une trompeuse apparence de chasteté. Curieusement, le costume, ici, révèle la nature de Pandore, en fait, sa duplicité, car elle apparaît comme deux personnes : la draperie qui la vêt la divise en quelque sorte dans le sens de la hauteur, car elle voile une moitié de la figure et dévoile l'autre, suggérant ainsi deux natures dans le même être, un parti sur lequel Pradier ne semble pas avoir hésité car on le retrouve dans les deux croquis préparatoires connus pour la composition finale [4].

Dans l'attention qu'il prête aux détails — le diadème à l'ornement appuyé, le nombre des bijoux, le relief historié sur l'urne, — Pradier développe ainsi sa complaisance pour le rêve archéologique et il suggère l'attirance qu'on éprouve pour un bronze antique précieux heureusement retrouvé ; des traits que ses critiques avaient célébrés dans la *Sagesse* et l'*Anacréon* qu'il exposait au Salon de 1846. En fait, la *Pandore* est exactement contemporaine de ces œuvres [5]. On ne connaît aujourd'hui aucun document se rapportant à sa genèse artistique, mais il est certain qu'elle fut une œuvre importante pour Pradier. Il l'envoya, décrite comme une « statuette » en bronze au Salon de 1850 et nous le savons par sa correspondance, dans la dimension de la demi-nature [6] : le livret du Salon l'identifie comme « Appartenant à S.M. la Reine d'Angleterre », une destination rapportée par les salonniers [7] et qui semble avoir été divulguée par Pradier de façon hâtive ou par erreur.

1 Le bronze exposé au Salon de 1850 resta en possession de Pradier. Il figure parmi les « ouvrages terminés » dans le catalogue de la vente après décès « n° 3 : Pandore. Statue en bronze d'un mètre de proportion... » Les compte rendus de la vente l'identifient comme ayant figuré à l'Exposition Universelle de Londres de 1851. Lors de la Vente après décès, il fut acquis par Denière, un important fabricant de bronzes, pour 1 000 francs « quoique cette acquisition n'emportât aucun droit de reproduction », *Tablettes*, dans : *Le Mercure de France*, 1er août 1852. Lors de la même vente, était offert, (n° 3) parmi les « statuettes » : « *Pandore*. Modèle en petit du bronze numéro 3, à vendre en toute-propriété avec le moule servant à sa reproduction en plâtre. » Vendu 650 francs il fut probablement acheté par le fondeur de Labrouë qui le commercialisa en 1856. Une réplique en marbre se trouvait à l'état de première ébauche à la mort de Pradier. Elle fut terminée par Lequesne, l'élève de Pradier, après 1854, dans un bloc de marbre de Saint-Béat, (Paris, Archives nationales, F 21, 477.) Elle passa dans la collection d'Emile de Girardin. Des répliques et réductions en marbre et en bronze de la Pandore sont attestées : John Pradier, dans ses Cahiers, note le 12 juin 1876 que son père avait exécuté une petite réplique de la *Pandore* « dont il fit cadeau au duc de Leuztemberg » (sic). La Maison Normand proposait en 1876 une *Pandore* en bronze « très grand modèle » et une en marbre « de petit format », Cahiers de John Pradier 13 juin 1876.

2 D. et E. Panoksky, *Pandora's Box. The changing aspects of a Mythical Symbol*, New-York, 1965, p. 7.

3 D. et E. Panofsky citent des exemples importants dans l'art français de la première moitié du XIXe siècle : Alaux, Salon de 1824, Cortot, Salon de 1819, mais négligent Rutxhiel, Salon de 1826, Simart, l'élève de Pradier. Pour le piédestal de la restitution de la *Minerve* du Parthénon, 1845-55, et les projets de Girodet et d'Ingres, Cahiers d'Ingres, 1. fol. 90 cité par N. Schlenoff, *Ingres, ses sources littéraires*, Paris, 1956, p. 123.

4 Musée de Genève, Inv. 1852-66 et 1852-67 (Catalogue n° 113).

5 « M. Pradier a terminé hier ou avant-hier le modèle en argile d'une *Pandore*... », *Actualités*, dans : *Journal des Artistes*, 29 juin 1845.

6 « J'y ai encore deux bustes et deux statues de 1/2 grandeur en bronze », Pradier à Bizalion, 4 décembre 1850, copie, Bibliothèque Publique et Universitaire de Genève, fonds Baud-Bovy, 205.4.

7 M. Geoffrey de Bellaigue nous informe que les collections de la Reine d'Angleterre ne comprennent pas la *Pandore* de Pradier (lettre du 2 octobre 1984).

19 Médée

Plâtre, H : 48 cm.
Signé sur la colonne : J. Pradier.
Genève, MAH., Inv. 1910-208.

Le bronze de la *Médée* fut exposé au Salon de 1850 et décrit dans le livret comme une « statue », bien que l'on sût qu'il s'agissait d'une statuette à la dimension de la demi-nature [1]. La célèbre magicienne dont les nombreux exploits sanglants ont donné lieu chez les mythographes anciens et modernes à des commentaires sans fin, est représentée dans l'épisode le plus fameux de sa carrière, celui auquel se sont attachés les artistes, l'assassinat de ses enfants lorsqu'elle décide d'user de ce moyen pour se venger de l'infidélité de Jason, leur père. La passion amoureuse, la jalousie, le crime commis sur l'innocence sont réunis à ce moment, et sont de nature à proposer un épisode unique dans sa richesse dramatique autour duquel s'accordent, pour des raisons qui se rencontrent — l'attirance pour un grand sujet antique, merveilleux et passionné — classiques et romantiques.

Le sujet n'avait pas été retenu par beaucoup d'artistes avant le XIXe siècle et il est même peu fréquent dans l'art français ; peut-être avait-on trop à l'esprit le précepte d'Horace : « Ne pueros coram populo Medea trucidet » [2]. Jusqu'à l'œuvre monumentale de Delacroix exposée au Salon de 1838 et encore en vue pendant un an à la demande de l'artiste au Musée du Luxembourg, on ne rencontre que des œuvres mineures [3]. En sculpture, on ne remarque qu'une œuvre intéressante, également monumentale, le groupe de P. Lemoyne, exposé au Salon de 1837 [4]. Lemoyne montre Médée à l'instant où ses enfants expirent, mais Delacroix, se rangeant plus près des préceptes classiques, évite non seulement de montrer l'acte sanglant mais il choisit l'instant, selon la doctrine classique, « convenable » et le plus chargé d'émotion, celui qui précède l'accomplissement de l'action.

Pradier, de même, prête à sa Médée une signification peu équivoque : en regardant cette séduisante statuette, on est frappé de la clarté qu'il apporte à exploiter le drame antique comme le dénouement d'un conflit humain. Médée se présente au spectateur comme le ferait une tragédienne ou l'héroïne de l'opéra célèbre de Cherubini, au moment où le rideau se baisse et où un projecteur moderne l'isolerait sur la scène après le meurtre ; des détails de ce dernier, le spectateur est privé : les enfants, maintenant morts, le poignard sanglant en témoigne, ont été soustraits à la scène ; un vase brisé à terre et dont s'échappe la ciguë dont usait la célèbre empoisonneuse rappelle la commotion qui a eu lieu, et tout l'intérêt du spectateur se reporte sur le personnage. Le drame, ici la réflexion de la mère sur l'acte qu'elle a commis, s'exprime dans une mimique immédiatement lisible : dans une pose presque méditative, Médée s'appuie légèrement sur un fût de colonne, la main gauche ouverte, la droite laissant s'échapper le poignard maculé, le visage à la fois pensif et hagard, un effet physionomique rarement autant appuyé chez Pradier.

Dans l'attention apportée par le sculpteur au caractère serré du drapé, dans la précision qu'il souligne du détail archéologique, le poignard, le diadème, dans l'exotisme raffiné qu'il répand sur la figure, Pradier retrouve dans la *Médée* les traits élégants, le caractère soigné d'objet d'art bien venu qui caractérise ses bronzes de Salon dans

les années 1840. Les sources antiques se fondent et au profit d'une expression marquée de la mimique et au profit du geste contenu que peu de ses contemporains sculpteurs ont exprimé avec autant de bonheur à cette époque. La *Médée* fut remarquée au Salon de 1850 mais peu commentée par les salonniers. L'histoire de sa genèse est ignorée par les documents connus aujourd'hui, autant que les intentions de Pradier à son égard. Le seul croquis préparatoire connu montre un parti très différent de celui retenu : Médée est représentée, marchant, seule, un glaive serré sous le bras gauche [5]. Sur la foi de Noémi Constant, sculpteur élève de Pradier, la statuette « a été commandée à M. Pradier par S.M. la Reine d'Angleterre, qui avait reçu de lui l'hommage de la *Sapho*. » [6] Les circonstances qui se rapportent à cette allusion restent obscures [7].

1 Il semble d'après la forme des bases, le profil de leurs moulures et la dimension des répliques que la *Médée* et la *Sapho* debout aient été créés ou, du moins, exploitées comme pendants. Le 28 mai 1850, donc sept mois avant l'ouverture du Salon, Pradier signait avec le fabricant de bronzes Victor Paillard un traité pour la reproduction d'un modèle en plâtre de la Médée. A la mort du sculpteur les parties déclaraient qu'aucune suite n'avait été donnée à ce traité et « qu'il a été résilié d'accord entre M. Pradier et M. Paillard. » (Inventaire après décès, cote 10). Une *Médée* en bronze de 93,5 cm de hauteur est conservée dans les collections de la Couronne d'Angleterre à Osborne House (Ile de Wight). Elle est inscrite : J. Pradier 1850. Fondue par E. Gonon. Une autre de 92 cm de hauteur a été acquise en 1977 par le Musée National de Stockholm. Elle est signée J. Pradier 1850 et porte, comme les réductions, une inscription sur le vase : Koneion. Sa provenance n'est pas connue. Lors de la vente après décès, la *Médée* était offerte dans le groupe des « statuettes » avec « le droit de reproduction en bronze seulement ». Elle fut payée 200 francs. Lors de la vente par licitation de 1881, le droit de reproduction en toute nature fut proposé. Des répliques de grand format (90 cm), en bronze, sont attestées dans une vente de 1866 (Vente M.T. Paris, 26 décembre 1866, n° 109). Des bronzes de ca. 45 cm de haut sont également attestés. Des répliques en plâtre de même dimension portant soit une étiquette en cuivre *Pradier 1850* soit une autre étiquette *Salvatore Marchi, mouleur et éditeur de M. Pradier*, quelquefois les deux, sont attestées. On connaît des réductions en plâtre de 33 cm, signées Delpech Réd., (Genève, Musée d'Art et d'Histoire, Inv. 1910-262) et en biscuit polychrome de 50 cm de haut, (Paris, Musée des Arts Décoratifs, Inv. 28494).

2 « Que Médée ne vienne pas égorger ses enfants devant le public », *Art Poétique*.

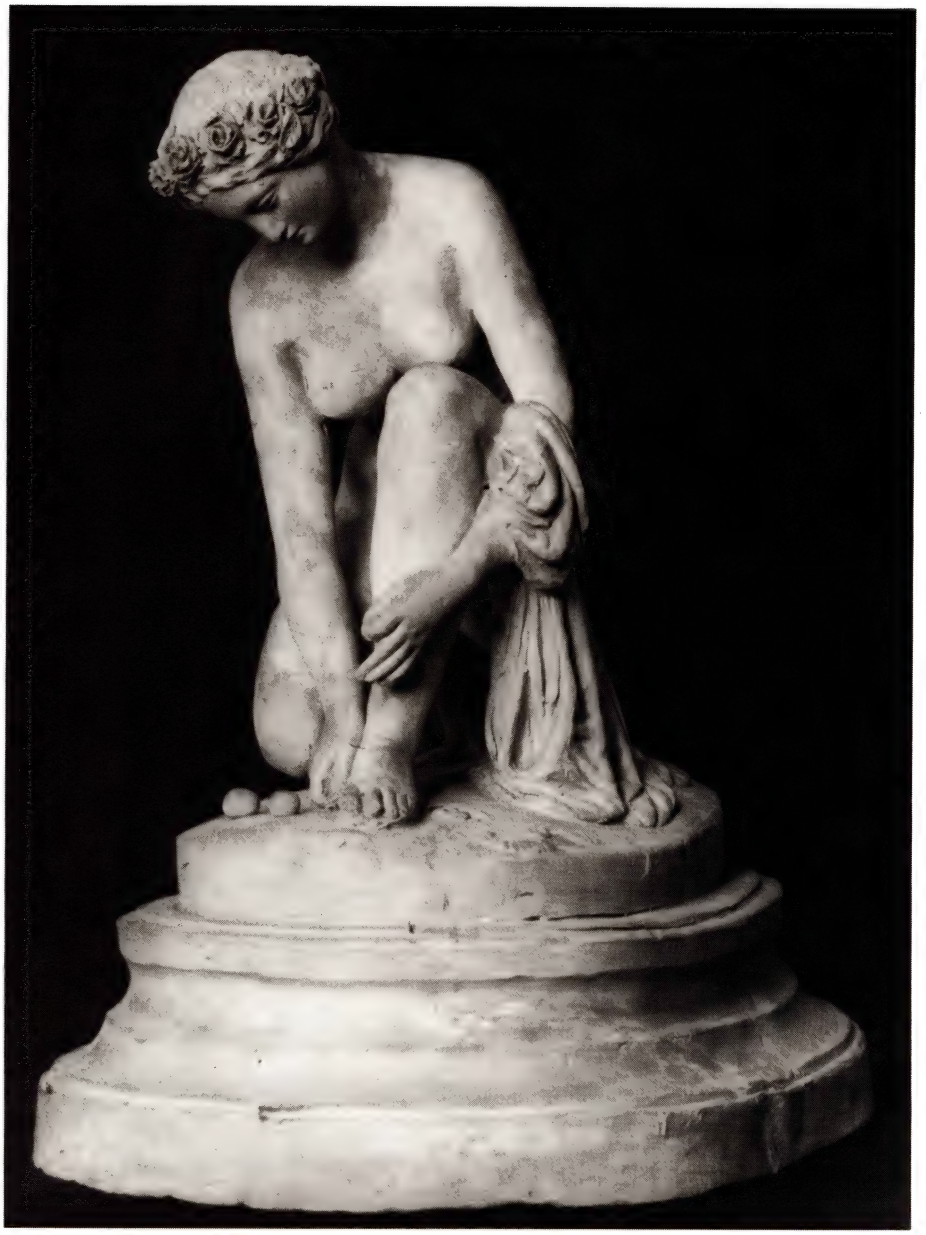
3 Lille, Musée des Beaux-Arts.

4 A. Le Normand, *Paul Lemoyne, un sculpteur français à Rome au XIXe siècle*, dans : *Revue de l'Art*, n° 36, 1977, p. 39.

5 Genève, MAH., Inv. 1852-17 (Catalogue n° 114).

6 Claude Vignon (Noémi Constant), *Salon de 1851*, Paris, 1851, p. 33 ; également, L. de Geofroy, *Le Salon*, dans : *Revue des Deux Mondes*, 1er mars 1851, p. 963.

7 M. Geoffrey de Bellaigue nous a indiqué qu'il n'existe pas d'archives se rapportant à la Médée conservée à Osborne House.



20 La Toilette d'Atalante

Terre cuite, H : 29 cm.
Signée (peu lisiblement) : Pradier.
Poitiers, Musée Sainte-Croix, Inv. 892-1-921.

Habitué aux représentations à grande mise en scène de l'histoire d'Atalante telle que les ont multipliées les peintres et les sculpteurs de l'âge classique (on pense immédiatement à Guido Reni, à Le Pautre et à G. Coustou), le public du Salon de 1850 ne reconnut pas la chasseresse assez misanthrope dans la statue qui la montrait affairée à sa toilette [1] : peu qui suggérât, à part sa grande beauté, celle dont Ovide rapporte qu'elle « surpassait à la course même des hommes agiles », écartant ses prétendants et ne se promettant qu'à celui qui, plus rapide, la dépasserait et faisant payer de leur vie les autres. Un stratagème de Vénus permit à Hippomène qu'Atalante désirait mais qu'elle allait perdre, de retarder la course de la jeune fille en lançant au-devant d'elle trois pommes d'or qu'Atalante ramassa, donnant à cet épisode du mythe une fin heureuse. [2]

Pradier a représenté Atalante dans une pose qui rappelle celle de la célèbre *Vénus accroupie* antique ; en effet elle attache sa sandale, action que l'on a prêtée dans la sculpture à des figures de Vénus et de Baigneuses, non exemptes de signification érotique [3]. S'agit-il ici d'une toilette avant ou après la course ? Lace-t-elle ou délace-t-elle sa sandale ? Sa parure et les pommes fournies par Vénus sont près d'elle, sur le sol. Les visiteurs et les critiques du Salon de 1850 ne se sont pas longuement posé ces questions. Les critiques ont écarté les références au mythe voyant dans l'œuvre sa modernité, une « Parisienne sortant du bain » plutôt qu'une Grecque [4]. *Atalante*, de plus, a donné lieu à ces questions sans réponse que les critiques ont souvent posées à propos des figures nues de Pradier, dans leur effort pour apprécier la vérité du caractère du personnage : est-elle vraiment une « sportive », faite pour courir ? est-elle impudique ou modeste ? La plupart s'accordent à mettre en avant le vieil argument souvent répété pour ces mêmes statues dans les années 1840 : « Etait-ce bien une Atalante que voulait faire M. Pradier en commençant sa figure ? » [5]

Les intentions de Pradier, ici non plus, ne sont pas dévoilées par les documents. On sait qu'il créa l'*Atalante* vraisemblablement dans le cours de l'année 1847 et que l'exé-

Marbre, Paris, Musée du Louvre.

cution en marbre fut entreprise en décembre 1849 [6]. Après son exposition, elle fut acquise par l'Etat et attribuée au Musée du Luxembourg puis transportée au Louvre en 1854 [7]. La terre cuite exposée ici provient de l'ancien fonds du Musée de Poitiers et n'est pas documentée [8]. On sait que Pradier a créé des modèles pour la maison Susse, l'éditeur de bronzes et marchand de ses œuvres, réservant généralement à ses mouleurs-éditeurs, Fontaine et Marchi, l'exploitation en plâtre et en terre cuite. Marchi sollicita ainsi le dépôt légal de la statuette d'*Atalante* le 11 octobre 1847 [9]. La terre cuite de Poitiers pourrait être un exemplaire produit par Marchi et mis en vente tôt après cette date : elle porte une signature qui se confond avec les lacets de la sandale et ne ressemble pas à la signature habituelle de Pradier ; tracée dans la terre fraîche elle doit être un paraphe de l'éditeur, la signature autographe de l'artiste étant dans les cas d'édition souvent déléguée au mouleur-éditeur.

1 Le catalogue de la vente après décès proposait une *Atalante* (n° 17) « modèle en petit de la statue du Luxembourg. A vendre le droit de reproduction en bronze seulement ». Il fut acquis pour 300 francs. Le catalogue de vente de la maison Susse publié sous le Second Empire inclut l'*Atalante* en bronze en trois grandeurs, 22, 25 et 78 cm, pour, respectivement, 120, 250 et 1 800 francs, ainsi qu'une *Atalante* en « plâtre stériné » de 22 cm pour 12, 50 francs. En 1865, la Maison Susse faisait constater par S. Marchi ses droits de propriété « par tous procédés quelconques » (Archives de la Maison Susse, copie). A la vente sur licitation organisée par John Pradier en 1881, alors que les droits de Susse étaient éteints, le droit de reproduction des trois grandeurs était offert. A partir de cette date, la maison Barbedienne paraît avoir assuré une exploitation en bronze. La grande popularité de l'*Atalante* donna lieu à des contrefaçons ; ainsi, en 1854, Susse faisait saisir chez le mouleur Brujotti des épreuves en plâtre de l'*Atalante* obtenues par surmoulage. Des exemplaires de l'*Atalante* en terre cuite (22 cm) et en plâtre (30 cm) sont attestés.

2 Ovide, *Métamorphoses*, X, 560-707.

3 W. Déonna, *Aphrodite, la femme et la sandale*, dans : *Revue Internationale de Sociologie*, XLVI, 1936, pp. 5-63.

4 L. de Geofroy, *Le Salon*, dans : *Revue des Deux Mondes*, 1er mars, 1851, p. 963.

5 P. Malitourne, *Sculpture*, dans : *L'Artiste. Revue de Paris*, 1851, VI, p. 84.

6 « (François Aubin) s'est mis à l'Atalante pour avoir quelque chose à l'exposition. », à Poggi, 24 décembre 1849, Bibliothèque municipale de Nîmes, Ms. 648.

7 Paris, Archives nationales, F 21 104, *Archives du Louvre*, Z 4. L'exemplaire du Luxembourg fut édité en plâtre par Bonnet (Genève, MAH., Inv. 1911-55, hauteur de l'original soit 95 cm).

8 *Catalogue des sculptures des XIXe et XXe siècles dans les collections des Musées de la Ville de Poitiers et de la Société des Antiquaires de l'Ouest*, Poitiers, 1983, n° 82, pp. 111-112.

9 Paris, Archives nationales, F 18 VI.48.

21 Homère et son guide

Modèle en plâtre, H : 92 cm.
Signé et daté : J. Pradier 1852.
Genève, MAH., Inv. 1855-15.

Ce groupe fut acquis par la municipalité de Genève en 1852, lors de la Vente après décès de Pradier grâce à l'intermédiaire de Lequesne, élève de Pradier [1]. Il figurait parmi les dix grands modèles exécutés en plâtre que le sculpteur voulait réaliser dans une proportion monumentale. Daté de 1852, il est donc une de ses toutes dernières œuvres. Sa genèse doit néanmoins remonter au moins à l'année qui précède car une épreuve en plâtre d'une esquisse pour l'*Homère* dédicacée par Pradier au peintre Victor Chavet est datée de 1851 [2].
Le groupe est ainsi décrit dans le catalogue de la vente de 1852 : « Homère appuyé sur une lyre, est dans l'attitude de la méditation : son jeune guide, assis à ses pieds, l'interroge du regard ; il tient dans ses mains le rameau à l'aide duquel le poète errant sollicitait l'hospitalité. Comme le groupe d'*Ulysse*, celui-ci est le fruit d'un travail persévérant de plusieurs années. » [3]
En fait, la réflexion soutenue de Pradier sur le sens et le caractère qu'il voulait donner au groupe est attestée par plusieurs dessins préparatoires dont l'un, assez élaboré, diffère entièrement de la composition finale : il montre un Homère massif, debout, portant sa lyre de la main droite et arrêté dans sa marche par le geste brusque de son jeune guide au moment où il pose le pied sur un serpent [4]. Un autre dessin montre des repentirs : il représente Homère probablement chantant, tenant sa lyre de la main gauche, près de son jeune guide assis sur un tas de pierres, écoutant et laissant pendre la sébille qu'il tenait à la main.

Un tel changement de parti à propos de la conception d'une œuvre est rare chez Pradier : à l'encontre des dessins, la correspondance ne nous apprend presque rien si ce n'est la dimension colossale dans laquelle Pradier voulait exécuter le groupe, « sept pieds de hauteur » [6].

La glorification d'Homère par les images est un sujet qui a hanté les artistes au cours du XIXe siècle et ce fut pour eux un sujet nouveau. De quelque côté que l'on regarde, de l'*Apothéose d'Homère* qu'Ingres peint en 1827 à l'évocation du « poète souverain » [7] que Delacroix représente dans le motif principal de la décoration de la bibliothèque du Palais du Luxembourg, la figure d'Homère, ancêtre et source de la poésie inspirée par l'Antiquité classique, est utilisée par tous comme la clé de voûte de tout ce qui, dans la culture, est alors rattaché à la tradition méditerranénne. Le culte des grands hommes, anciens et modernes, que l'on voit se développer dans la multiplication des « panthéons » de portraits en buste dès la Renaissance se transforme, on le sait, dès le siècle des lumières et pendant la période néoclassique et le romantisme : il suggère des images peintes et sculptées de dimensions monumentales dont les effets commémoratifs et didactiques se voient multipliés et démocratisés. C'est là le côté civique et public du culte du grand homme que les artistes expriment dans des œuvres que le style, généralement, idéalise. Curieusement, ce culte s'enrichit, à la même époque, d'aspects autres et non nécessairement contradictoires ; ils révèlent dans la vie des grands hommes des traits et des circonstances significatives qui les font descendre, en quelque sorte de leur piédestal et exposent leur humanité. Le romantisme découvre ou invente leur grandeur, certes, mais aussi leurs misères et leurs souffrances humaines. Le personnage d'Homère dans les aspects que révèle sa biographie, pour fantaisiste qu'elle soit, illustre pleinement cette découverte nouvelle de la vie intérieure du héros. On a montré récemment comment les peintres français d'affiliation classique ou romantique ont, en commun avec les poètes, isolé des situations biographiques façonnées par l'affabulation des commentateurs anciens et modernes de la vie d'Homère, et comment ces situations se chargèrent d'une signification ouverte à une lecture politique pour certains, poétique pour d'autres [8]. L'annexion d'Homère eut lieu sur une grande échelle ; pour ne s'en tenir qu'aux grands noms, David, emprisonné en 1795, pense à peindre Homère chantant sur une place publique, une idée qui l'« enflamme » et qu'il ne réalisera pas. Gérard choisit le motif d'un *Homère et son guide* dans un tableau fameux exposé au Salon de 1814. Après lui, de nombreux artistes représenteront des épisodes de la vie légendaire d'Homère dans lesquels seront de plus en plus mis en évidence l'isolement, les malheurs et la mélancolie de l'aveugle errant, « mendiant au prix de son génie un pain mouillé de pleurs », pour citer Lamartine. Ces épisodes de la biographie malheureuse seront compris dans la conscience collective comme autant de signes de la fatalité qui accable Homère certes, mais aussi l'homme de génie en général.

Les représentations sculptées du rhapsode aveugle sont moins connues. Hors de France, autour des années 1800, les grands noms de la sculpture, Canova et Thorwaldsen ignorent Homère [9]. En France, une grande œuvre, toutefois, le révèle dans toute la force de son pouvoir créateur ; Roland expose son *Homère chantant ses poèmes* au Salon de 1802. Il s'agit d'une œuvre monumentale montrant une grande et persuasive dignité d'expression néoclassique ; certains comprendront le sujet avec un apitoiement qui commence à associer le génie à l'expérience quotidienne malheureuse du poète [10]. Clodion enverra au Salon de 1810 un groupe anecdotique illustrant un épisode de la vie romancée de l'aède, *Homère aveugle chassé par les pêcheurs* ; après lui Vietty, en 1824, et Laitié, en 1827, reprendront le thème.

Les épisodes de la vie légendaire auxquels Pradier a pensé dans ses projets et dans le groupe finalement exécuté côtoient ceux

Plâtre, Musée d'Aix-en-Provence.
Voir note 2.

que retiennent les artistes des années 1840, peintres et sculpteurs, Corot dans son *Homère et les Bergers* en 1845, et Feuchère, *Homère Mendiant* en 1847. Ils se rattachent à des sources communes dont se détache le beau poème d'André Chénier, *L'Aveugle*, publié intégralement par Henri de Latouche en 1819 et qui sera connu de tous. Pradier n'illustre littéralement aucun des épisodes que développe Chénier, mais il évoque avec assez de précision certains détails de la venue d'Homère dans l'île de Syros :

« Je vous salue, enfants venus de Jupiter
.....
Le plus âgé de vous aura vu treize années ;
..... Assieds-toi près de moi,
Toi, le plus grand de tous ; je me confie à toi.
Prends soin du vieil aveugle. »

Pradier a représenté un Homère pensif, absorbé en lui-même, arrêté dans sa marche, ayant déposé la lyre volumineuse qu'il portait sur un rocher ou tronc d'arbre à la base duquel s'est assis son « petit conducteur » [11] ; celui-ci, un rameau dans la main gauche, relève la tête vers celle du poète. Homère, de sa main droite, ne tient plus le bâton qui guide ses pas ; il est à peine posé contre le drapé qui recouvre son corps partiellement. Si les sources plastiques du portrait sont celles, canoniques, suggérées par le fameux buste antique d'Homère, Pradier a quelque peu rajeuni les traits, les rendant moins sourcilleux. Il a, de même, idéalisé le corps et dans ses proportions et dans le traitement des surfaces. Il le fait toutefois avec réserve et se sépare du parti qu'il avait adopté dans ses œuvres antérieures où les divisions musculaires masculines étaient indiquées par des masses divisées géométriquement [12]. Ici, les volumes sont fondus

et traduisent une anatomie que Pradier n'a voulu ni complètement idéalisée ni représentant ce que Roland, dans son *Homère*, avait décidé d'éviter et ceci à la satisfaction de la critique néoclassique, « les pénibles impressions de la caducité ». [13]

Le dessein final de l'œuvre, la raison précise pour laquelle Pradier s'est intéressé au sujet, certes nous échappe. En 1852, on peut penser que la représentation du personnage d'Homère, une image tellement liée à une conception classique de l'art et de son histoire, pouvait paraître anachronique à certains ; rappelons toutefois que des artistes pleinement associés au mouvement romantique, Corot ou Feuchère, le trouvent d'actualité au moment où Pradier le retient ; le thème, en fait, continuera à fleurir pendant la deuxième moitié du XIXe siècle.

On sait qu'en 1859 Ingres termina un tableau, *Homère et son guide*, qu'il avait commencé au moment où il travaillait à l'*Apothéose* [14]. Vers la fin de sa vie, semble-t-il, il confia à ses notes intimes ses pensées sur la destinée malheureuse des artistes de génie, à commencer par Homère : « Homère repoussé, misérable, mendie. Apelle, accusé par la calomnie, est sauvé par la vérité... Les grands hommes sont persécutés comme s'ils avaient mérité le supplice des coupables par les Furies, précisément parce qu'ils sont de grands hommes. » [15] Il s'agit là, bien sûr, d'un *topos* repris par beaucoup tout au cours du siècle. La correspondance de Pradier nous révèle de nombreux échos de la persécution sociale dont le sculpteur se croyait l'objet. L'*Homère*, dans son œuvre, pourrait tirer son originalité du caractère de touchante illustration d'un conflit autobiographique.

1 Le groupe fut vendu à un prix élevé, 307 francs pour une mise à prix qui n'avait été fixée qu'à 200 francs. Des réductions d'environ 40 cm de haut ont fait partie des collections du mouleur Salvatore Marchi. A la vente Marchi, Paris, 18-19 décembre 1856, un *Homère et son guide* était proposé, en bronze, sous le n° 1, et un modèle en plâtre sous le n° 3. Les réductions connues présentent de légères variantes avec la composition du modèle en grand. Exemplaires en plâtre (H : 43,5 cm) et en bronze

(H : 41,5 cm) à Genève, MAH., Inv. 1910-233 et 1919-28.

2 H. Gibert, *Le Musée d'Aix*, 1re partie, Aix, 1882, n° 694. L'esquisse mesure 40 cm de haut et présente une disposition différente de l'attitude de l'enfant.

3 *Notice d'une Vente d'objets d'art, Statues...*, Paris, 1852, n° 5.

4 Voir Catalogue n° 116.

5 Voir Catalogue n° 118.

6 Au Directeur des Beaux-Arts Guizard, le 16 janvier 1852, Bibliothèque Doucet. Pradier indique dans cette lettre qu'il vient d'acheter un « fort gros bloc de marbre... commandé à Carrare » pour l'exécution, à ses frais, de l'*Homère*.

7 Ce sont les mots que Delacroix emprunte à Dante dans le programme qu'il publie pour la décoration de la Bibliothèque.

8 J. Whiteley, *Homer Abandonned : A French Neo-Classical Theme*, dans : *The artist and the writer in France. Essays in honour of Jean Seznec*, éd. par F. Haskell, A. Levi et R. Shackleton, Oxford, 1974, pp. 40-51.

9 Thorwaldsen exécute le modèle d'un relief *Homère chantant* pendant l'hiver 1836-37.

10 « M. Roland a supposé Homère dans la situation décrite par Hérodote, isolé, aveugle, mendiant, chassé par le besoin d'un lieu dans un autre et prodiguant son admirable talent pour trouver les moyens de soutenir sa misérable existence », A.L.C. *Salon de 1812*, dans : *Moniteur Universel*, 1812, p. 1411.

11 Pradier à Guizard, voir *supra* note 6.

12 Dans le *Monument au Duc de Berry* (1821), le *Prométhée* (1827), le Christ dans le groupe de la *Pietà* (1847).

13 Quatremère de Quincy, *Notice Historique sur la vie et les ouvrages de M. Roland,...* dans : *Recueil de Notices Historiques...*, Paris, 1834, p. 117.

14 H. Delaborde, *Ingres, sa vie, ses travaux, sa doctrine...* Paris, 1870, p. 214. La peinture est conservée au Musée de Bruxelles et datée 1861 (G. Wildenstein, *Ingres*, Londres, 1956, p. 226, n° 298).

15 *Ibid.*, pp. 156-157, cité par Whiteley, *art. cit.*

22 Sapho

Marbre avec rehauts d'or (lyre en bronze doré) H : 120 cm, L : 117 cm.
Signé et daté : J. Pradier 1852. Inscrit : ΣΛΠΦΩ
Paris, Louvre, Inv. RF 2990.

Maquette, plâtre avec retouches en cire. H : 41 cm.
Signé : J. Pradier.
Paris, Musée des Arts Décoratifs, Inv. 18752.

La grande *Sapho* assise [1] fut exposée au Salon de 1852 qui ouvrit le 1er avril : Pradier devait mourir subitement le 4 juin suivant, alors que l'œuvre était exposée au Palais Royal ; elle fut alors entourée d'un crêpe. Le retentissement que provoqua la mort du sculpteur et l'accueil généralement favorable réservé à l'œuvre valurent à Pradier la médaille d'honneur de l'exposition, comme récompense posthume. Avec les autres ouvrages récompensés, la *Sapho* fut exposée du 10 au 18 juillet au centre du Salon Carré, au Louvre « sur le socle, on a posé la mention *médaille d'honneur*. » [2] Lors de la remise des récompenses aux artistes, le comte de Nieuwerkerke, Directeur Général des Musées, apporta l'hommage du gouvernement : « Un seul (artiste) hélas, manquera à cet appel... mais le pays a voulu cependant lui rendre un dernier hommage. » [3]

Au terme d'une triste ironie, il pouvait sembler qu'avec la *Sapho* assise, Pradier, dans son dernier envoi au Salon, avait voulu apaiser certains de ses critiques. L'œuvre, certes, était connue sous la forme d'une statuette [1]. Au Salon, toutefois, sa dimension monumentale, son matériau noble, le marbre, la dignité du sujet, la réserve de l'expression et l'habileté de l'exécution frappèrent ceux qui pouvaient encore décrier l'art de Pradier au nom de la décence.

On possède un abondant dossier critique sur la réception de la *Sapho* car les comptes rendus des salonniers se confondent avec les notices nécrologiques consacrées à Pradier et la *Sapho* y figure en bonne place. Mettons seulement à part ici, parmi les études qui comptent, les analyses hargneuses mais intéressantes de Gustave Planche. Dans ce qui sera son dernier Salon, Planche, pour résumer son argument, prend à parti la *Sapho* pour ce qu'il voit en elle d'inintelligible, car ni le personnage ni son œuvre ne sont, pour lui, représentés : « La statue de Sapho sera... une véritable énigme. Si le livret ne prenait pas la peine de baptiser cette figure, il serait impossible de deviner son nom. Une femme assise, qui joint les mains sur son genou, ne sera jamais pour personne un cœur exalté par l'enthousiasme ou égaré par l'amour. » [4] L'article nécrologique que Planche consacre à Pradier est beaucoup plus acéré : dans un long développement, Planche condamne la statue au nom de la vraisemblance. En commettant un « contresens » sur le lieu où il a représenté le personnage, l'artiste a négligé les données historiques qui donnent au suicide de Sapho un caractère désespéré : « Si la mer eût baigné ses pieds quand elle songeait à se défaire de la vie comme d'un fardeau importun, le repentir eût été facile : à quelques pas du rivage, Sapho aurait pu renoncer au suicide et oublier l'amour pour la gloire : le rocher de Leucade ne lui permettait pas d'abandonner la mort pour la vie. » [5]

En consacrant à la poétesse et courtisane antique une statue monumentale, Pradier

suivait des goûts bien ancrés chez ses contemporains. A la fin du XVIIIe siècle et, de plus en plus, jusqu'à la fin du XIXe, il est difficile de rencontrer un personnage historique féminin antique qui ait autant fasciné les poètes et les artistes [6]. Or, dans ce climat qui exalte Sapho directement ou indirectement et auquel contribuent, outre la poésie, le théâtre, la musique et l'opéra, on va voir la sculpture remplir son rôle historique : rassembler et résumer les éléments qui forment un mythe. La génération de Pradier savait beaucoup de choses sur Sapho : elle avait lu l'anthologie palatine où Platon et d'autres font de Sapho non moins que la dixième muse ; elle avait lu ses biographies et les innombrables traductions et adaptations de ses poèmes ; elle avait regardé l'*Apothéose d'Homère* dans laquelle Ingres avait fait figurer Sapho, seule femme, dans ce vaste panthéon masculin. L'anacréontisme du début du siècle a nourri cette vogue et il explique un premier aspect de l'iconographie de Sapho : des peintres de premier plan s'attachent à représenter Sapho. Gros, en 1801, dans un tableau inattendu et d'ailleurs prophétique, fait se dénouer les conflits qui déchirent Sapho dans un vaste panorama de nature ; David, en 1809, se range à l'image gracieuse plus commune du bonheur domestique de Sapho poétesse et amante de Phaon ; Girodet, plus tard, reprendra dans une veine comparable, une image plus émotive de Sapho dans des textes, adaptations précieuses des œuvres de la poétesse, et dans une suite de compositions au trait [7]. La réponse des sculpteurs, dans le milieu français des premières décennies du siècle, est brève : une œuvre marquante se détache, exécutée en grandeur demi-nature, la *Sapho* de Ramey, une

Sapho très « femme de lettres », car on croirait voir Madame de Staël au travail, mais encore, amante, « assise... tenant d'une main une lettre qu'elle vient d'écrire à Phaon. » [8]

Les années 1840 voient s'amorcer un changement notable dans l'intérêt que les artistes, peintres et sculpteurs, portent au thème de Sapho, et ces derniers, avec Pradier et d'autres, prennent l'avantage [9] : se détachent, certes, en peinture, des œuvres remarquées comme la *Sapho* de Chassériau au Salon de 1850, Sapho robuste, tragique, absorbée en elle-même, ancrée dans un paysage ténébreux, se retenant encore au rocher qu'elle va quitter ; mais vers la fin de la décennie, l'image de Sapho avait changé : la critique historique et philologique, les conduites introspectives des poètes, l'analyse sociologique des sociétés antiques répondent aux poussées du féminisme pour révéler dans Sapho moins la courtisane éclairée que la femme souffrante et le poète, et cela dans des termes dont la vigueur et la clarté peuvent surprendre. « La lyre, pour Sapho, n'était pas une métaphore ; elle prenait cette lyre dans ses mains pour se distraire de la passion qui l'agitait pendant les longues nuits solitaires, comme Achille, dans l'Iliade, prend la sienne pour se distraire de sa douleur... la solitude venait, sinon le repos, jusqu'à ce que cette fureur se réveillât encore pour appeler de nouveau, avec des cris douloureux et peut-être pleins de délices, comme ceux de Sainte Thérèse, l'ingrat ou

Plâtre, Paris, Musée des Arts décoratifs.

l'ingrate qui la délaissait. »[10] La longue étude d'Emile Deschanel est à cet égard symptomatique : publiée en 1847 dans une revue lue par tous, elle prélude à la remarquable éclosion des représentations de Sapho dans la statuaire. Certes, dans la *Sapho* debout et pensive qu'il expose au Salon de 1848, une œuvre de la taille d'une grande statuette, Pradier innove avec modération ; mais la *Sapho* assise est tout autre : l'imprécision narrative qu'expriment le lieu choisi, les traits, la pose et la mimique, la rêverie qui semble aussi longue qu'elle est obstinée, tous ces traits contribuent à faire de l'œuvre de Pradier un emblème particulièrement émouvant de la création artistique, et aussi de la mélancolie qui en est présentée, ici, comme inséparable. L'histoire de la *Sapho* assise est peu documentée. Il semble qu'elle fut conçue bien avant 1852 ; à cette date, Maxime Du Camp rapporte « qu'elle était restée plusieurs années à l'état d'ébauche » dans un des ateliers de Pradier à l'Institut[11]. Dans l'éloge de Pradier qu'il lut en 1853, genre dans lequel les termes sont pesés et prennent une résonnance théorique, Raoul-Rochette a mis en évidence les circonstances de la naissance de *Sapho* pour éclairer son analyse de l'invention de Pradier : « Il faut avoir assisté à la création, pour ainsi dire instantanée de ses statues, pour savoir à quel point il était amoureux de la forme... La *Cassandre* est née de l'étude d'un beau torse de femme... et la *Sapho* même, la seule de ses statues où il y ait une pensée et où il ait cherché à rendre un caractère, lui a été inspirée par l'attitude de deux bras posés sur le genou, qu'un modèle avait prise de lui-même. Frappé de cette attitude, qui lui parut heureuse et neuve, il fit une statue pour ces bras ; le nom de

Bronze, Genève, MAH. Voir note 1.

Sapho ne vint qu'après. »[12] Jules Canonge, qui fut proche de Pradier, a rapporté quelques années plus tard la même anecdote avec plus de détails, identifiant le modèle, Rachel, une jeune juive de dix-sept ans[13], que l'on reconnaît dans un dessin de Pradier conservé au Louvre[14].

Le plâtre retouché de cire exposé ici appartient au Musée des Arts Décoratifs qui en fit l'acquisition à Albert Susse en 1912. Il s'agit vraisemblablement de celui acheté par la Maison Susse pour 1 001 francs, et qui fut vendu avec le moule et le droit de reproduction en plâtre seulement à la vente après décès de Pradier. Il montre moins de différences avec le marbre qu'avec les innombrables réductions de la variante de la *Sapho* commercialisées pendant des années par Susse : le drapé est sensiblement le même que dans le marbre ; l'arrangement de la coiffure, la forme et le nombre des bijoux sont différents ; la lyre est en partie cachée par la draperie tandis que le personnage pose son pied sur un socle plat qui n'évoque pas le rivage.

Selon plusieurs témoignages, le marbre de la *Sapho*, fut, au moins en partie, travaillé par Pradier lui-même, « jusqu'au dernier jour, se surmenant, jusqu'à dix ou onze heures de la nuit, comme un vaillant qu'il était. Cependant sa santé s'était très altérée. »[15] Dans sa correspondance avec son praticien Poggi, alors à Nîmes, Pradier parle également de l'avancement de son propre travail sur le marbre[16]. A quelques jours de l'exposition de la *Sapho* au Salon, Pradier se soucia auprès de l'administration des conditions de sa présentation, souhaitant qu'elle fût placée à hauteur « d'un mètre et dix centimètres et un peu de face » ; quelques jours plus tard, qu'on la relevât d'un pied sur son socle et que l'on prît soin de certaines dispositions de lumière[17].

Pendant l'exposition de l'œuvre au Salon, Pradier sollicita de l'administration des Beaux-Arts l'achat de la statue[18]. Sa mort survenue, la *Sapho* fut acquise par le ministère de l'Intérieur le matin même de la vente publique, hors vente, pour la somme de 13 000 francs. Elle fut transportée le 12 août 1852 au Palais de Saint-Cloud. Le 15 octobre 1870, elle entrait dans les collections du Louvre.

1 La question de l'histoire des statuettes en bronze de la *Sapho* assise a donné lieu à des confusions répétées jusqu'à récemment. Il semble certain que la *Sapho* assise fut éditée par la maison Susse avant 1852. L'incident du modèle posant pour Pradier aurait conduit le sculpteur à faire une statuette et le succès de celle-ci l'aurait incité à entreprendre un marbre grandeur nature. « La *Sapho* assise fut d'abord exécutée en statuette ; elle se répandit par les bronzes de la maison Susse à qui le modèle appartient encore aujourd'hui. Pradier avait l'habitude d'émettre ses idées dans des proportions

accessibles à tous ; il essayait ainsi l'effet de ses diverses créations, se réservant de reprendre, pour les traiter en grand, celles qu'adoptaient l'assentiment général. » Ce que rapporte ici Jules Canonge (*Passim, Notes...* 1863, p. 68), s'accorde avec ce que l'on lit dans les textes légaux se rapportant aux procès auxquels donna lieu l'exploitation des statuettes de Pradier. Ainsi « de son vivant, le sculpteur Pradier avait cédé à différents éditeurs le droit de reproduction de ses œuvres. La plupart avaient été créées dans les dimensions de simples statuettes, et ce n'est qu'après les avoir mises dans le commerce par le moulage qu'il reproduisait, en grand, celles qui avaient obtenu le plus de succès. » (*Annales de la Propriété Industrielle*, 1877, p. 114). Le nombre des réductions offertes dans les catalogues de vente de la maison Susse datant du début du second Empire semblerait indiquer que la vogue extraordinaire des bronzes était liée, et donc postérieure, au succès du marbre. La *Sapho* est offerte, en bronze, en quatre grandeurs, 75, 35, 28 et 22 cm de hauteur ; en buste de trois grandeurs, sous forme d'un encrier, et en sujet de pendule dans cinq grandeurs différentes. Elle présente de notables différences comparée avec le marbre : le personnage est assis sur un tabouret bas dont les pieds sont en forme de pattes de biche ; la forme et la position de la lyre sont différentes ; le drapé, enfin, découvre les chevilles et une partie des jambes davantage que dans le marbre. Les statuettes de Susse firent l'objet de contrefaçons constantes tout au long de la deuxième moitié du XIXe siècle, et nombre d'entre elles furent sanctionnées par des procès. Exemplaires en bronze à Genève, MAH., Inv. 1910-9 bis (28 cm) et 1961-243 (23 cm).

2 *Beaux-Arts*, dans : *Le Théâtre*, 21 juillet, 1852, p. 4.

3 *Le Moniteur Universel*, 21 juillet 1852.

4 *La peinture et la sculpture au Salon de 1852*, dans : *Revue des Deux Mondes*, 15 mai 1852, pp. 667-693.

5 *Peintres et sculpteurs modernes de la France. Pradier*, dans : *Revue des Deux Mondes*, 15 juillet 1852, p 355-375.

6 Sur la fortune de Sapho au XIXe siècle voir, particulièrement, A. Cipollini, *Saffo, Studio Critico-Bibliografico e La Gloria de Saffo*, Milan 1980 et E. Mora, *Sapho, histoire d'un poète*, Paris 1965.

7 *Œuvres Posthumes de Girodet-Trioson... par P.A. Coupin*, 2 vol. Paris 1829, vol. 2, pp. 73-75. *Sapho, Bion, Moschus, Recueil des compositions dessinées par Girodet et gravées par M. Chatillon son élève, avec la traduction en vers par Girodet...*, Paris, 1829.

8 Musée du Louvre, gravé par Normand dans les *Annales...* de Landon, 1803. Le plâtre était exposé au Salon de 1796, le marbre à celui de 1801.

9 En sculpture, l'intérêt pour Sapho est attesté dans les travaux des pensionnaires de l'Académie de France à Rome en 1826 par le relief de Duret, *Sapho retenant Phaon* (Voir A. Le Normand, *La tradition classique et l'esprit romantique. Les sculpteurs de l'Académie de France à Rome de 1824 à 1840*, Rome, 1981, p. 195), et, en 1847, par Diébolt dont la monumentale *Sapho sur le rocher de Leucate* est remarquée au Salon de 1848. Le Salon de 1852 comprit quatre *Sapho*, dont trois de grandes dimensions, celles d'Aizelin, de Groaters, de Travaux et de Pradier. Une intéressante statuette en ivoire de H. de Triqueti, de 49 cm de hauteur, montrant Sapho et l'Amour au moment où la poétesse se précipite du rocher de Leucade est conservée dans les collections de la Couronne d'Angleterre. Elle fut donnée par le Prince Consort à la Reine Victoria en décembre 1852.

10 Emile Deschanel, *Etudes sur l'Antiquité. Sapho et les Lesbiennes*, dans : *Revue des Deux Mondes*, 15 juillet 1847, pp. 330-357.

11 *Salon de 1852*, dans : *Revue de Paris*, Juillet 1852, p. 38.

12 *Notice historique sur la vie et les ouvrages de M. Pradier...*, p. 68.

13 *Passim. Notes...*, p. 67.

14 Musée du Louvre, Cabinet des dessins, Inv. 32. 575 (Catalogue n° 110).

15 J. Gigoux, *Causeries sur les artistes de mon temps*, Paris, 1885, p. 168.

16 Pradier à Poggi, à Nîmes, s.d. (1851), Bibliothèque municipale de Nîmes.

17 Lettres de Pradier au comte de Nieuwerkerke, s.d. (mars, 1852), *Archives du Louvre*, X, procès-verbaux du Salon de 1852.

18 Lettre de Pradier à M. de Mercey, 27 avril 1852, Bibliothèque Doucet, Paris.

23 Danaïde

Modèle en plâtre avec clés, H : 48 cm.
Signée et datée : J. Pradier 1852. S. Marchi Editeur.
Genève, MAH., Inv. 1910-254.

Cette œuvre présente d'emblée au spectateur un caractère stable, on pourrait dire figé, qui est peu commun dans les statuettes de Pradier. Elle est parfaitement maintenue dans un schéma de composition simple et rectangulaire, mais appliqué sans raideur ; au contraire, le long bras droit de la figure, l'élément qui exprime l'action, s'abaisse parallèlement à la jambe droite légèrement fléchie [1]. La force dont la Danaïde doit faire preuve de façon à ramener à elle, en se redressant, le vase qu'elle s'efforce de remplir, elle la trouve dans l'appui solide que son genou rencontre sur le rocher. C'est là une belle démonstration de l'art de Pradier de faire ainsi exprimer au modèle une pose franche et d'une grande clarté expressive.

On sait par sa correspondance que le sculpteur pensa au sujet de la Danaïde dans les années 1849-50 ; sans doute alors a-t-il créé son modèle. Ecrivant, un jour d'hiver à son ami le nîmois Jules Canonge, il décrit d'une plume à la fois enjouée et amère des figures en chantier dans son atelier parisien : « Les Nymphes, les Bacchantes, les Danaïdes même dans leur tristesse, les Médées dans leur fureur, dans leur prostration, vous attendent pour les calmer et pour les faire sourire : les Atalantes n'attendent qu'un signal pour gagner le prix de la course, les Saphos seulement boudent dans un coin, attendant le ciseau qui doit les faire éclore... Et pour tout cela tant d'indifférence !... Je comprends le charme qui vous retient (à Nîmes) : cette

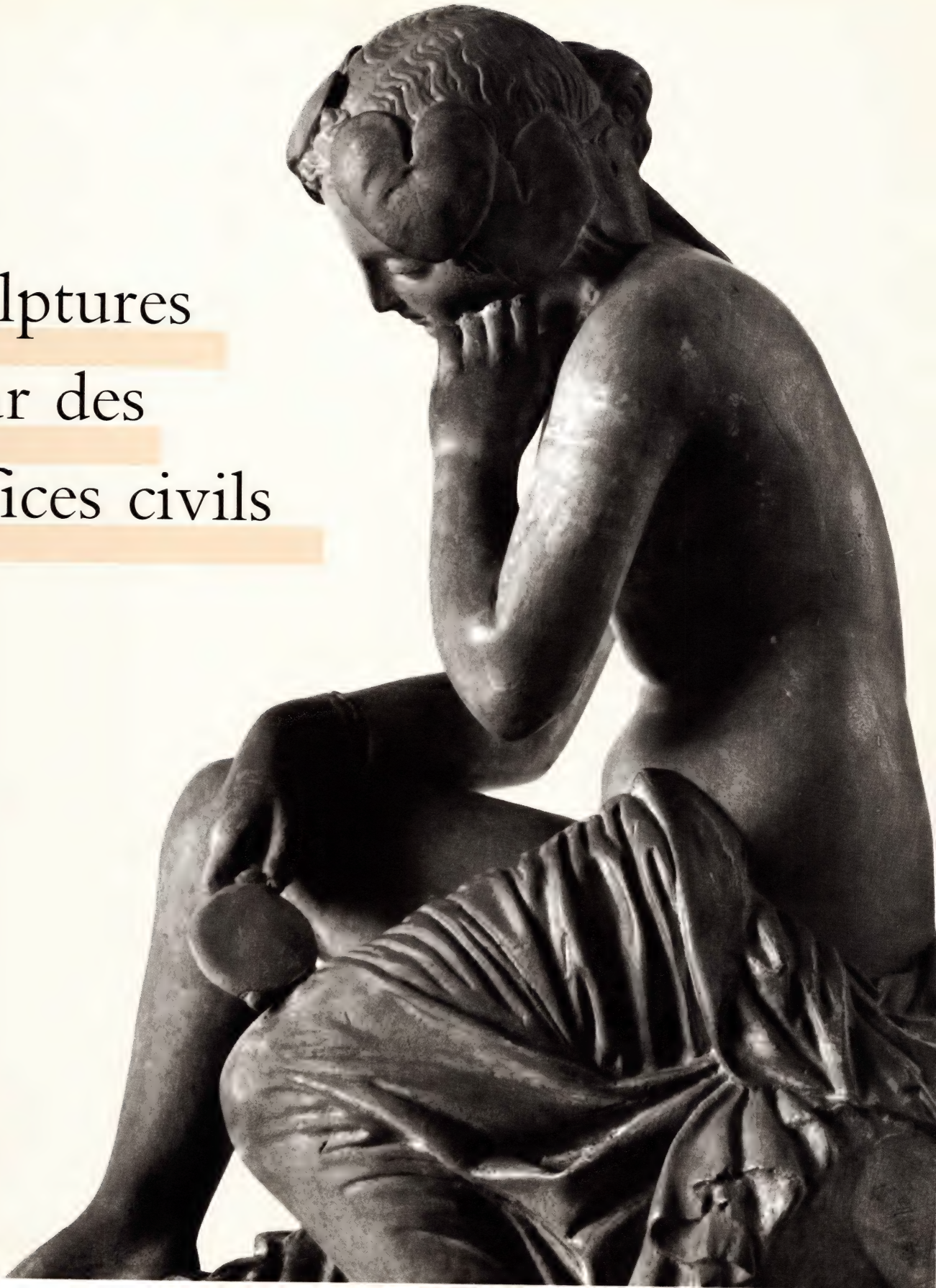
température assez douce... »[2] Chacune des cinquante filles du roi Danaos qui décapitèrent une nuit, leurs époux, avant d'être condamnées aux enfers à remplir éternellement un vase percé, Pradier les voit, comme les artistes de son époque les ont vues, non comme des meurtrières, mais comme le symbole de l'accomplissement d'une tâche vainement et sans cesse recommencée : Pradier, comme eux, les a évoquées sous la métaphore du vieux thème de la femme à la fontaine[3]. Ici, il a retrouvé dans la réserve de cette femme à jamais courbée, rivée à sa tâche, une simplicité et une grâce virgiliennes qui ont exprimé pour lui la pérennité du mythe.

1 Il existerait de la *Danaïde* un exemplaire en marbre de 120 cm de haut dans une collection anglaise. Elle serait signée J. Pradier et porterait sur le socle l'inscription *La Source*. On ne sait s'il s'agit d'une réplique de l'œuvre qui aurait été créée dans une dimension plus petite. Elle pourrait être celle dont John Pradier dit que, vendue à une Madame Favart de Langlade, elle n'était toujours pas payée en 1878, (Cahiers de John Pradier, 16 novembre, 1876). Dans le lot des « statuettes » offertes lors de la vente après décès, figurait une *Danaïde* (n° 32), vendue avec « le droit de reproduction en bronze seulement » pour 250 francs. Sans doute acquise alors par S. Marchi, le mouleur de Pradier qui a très bien pu commencer l'édition en plâtre du temps de Pradier, Marchi proposa « un grand et petit modèle » en bronze lors de la vente de sa collection de bronzes en 1856, (n° 3). Un exemplaire en plâtre, haut de 32 cm à Genève, MAH., Inv. 1910-254 bis.

2 Vers le début de janvier 1850, Bibliothèque Municipale de Nîmes.

3 Il y a peu d'exemples de Danaïdes sculptées du temps de Pradier : la copie de la *Danaïde* du Musée du Vatican, par Husson, en 1832, et la *Danaïde* canéphore en marbre, brisée au cours de son transport à Paris, en 1840, par Ottin, alors élève de l'Académie de France à Rome.

Sculptures pour des édifices civils



24 Projet de couronnement pour l'Arc de triomphe de l'Etoile

Maquette en plâtre, H : 58 cm, L : 53 cm, Prof : 29 cm.
Paris, Fondation Dosne-Thiers.

N'ayant jamais reçu un couronnement [1] qui ne fût pas une décoration provisoire, l'Arc de triomphe de l'Etoile a été tout au long du XIXe siècle un livre jamais complètement fermé. Projeté, déjà, sous la Première République, construit sous le Premier Empire comme un monument aux armées de la République et de l'Empire, il se trouvait, en 1815, lors de la chute de ce dernier, dépourvu de décoration figurative sculptée. « En 1813, les travaux étaient arrivés à 19 m 64, hauteur de l'assise recevant l'imposte du grand arc et déjà les sculptures d'ornement étaient exécutées sur les caissons et rosaces des petits arcs qui venaient d'être bandés. » [2] La Restauration, on s'en doute, reconvertit l'Arc en décidant que sa décoration perpétuerait le souvenir des triomphes du duc d'Angoulême dans la peu glorieuse guerre d'Espagne. On parla de statues et d'inscriptions devant être exécutées en bronze et de trophées pour les piédroits de l'arc ; à la veille de la révolution de Juillet, seuls la grande frise du couronnement, les Renommées dans les écoinçons du grand arc et le couronnement avaient été prévus en vue d'une réalisation prochaine [3]. La frise dans laquelle Charles X devait remplacer Louis XVIII fut confiée à quatorze statuaires. Cortot s'étant récusé, Pradier reçut la commande des Renommées du grand arc en mars 1829 [4] ; quant au couronnement, il était prévu, en mai 1828, comme devant consister en trente-deux statues des principales villes de la France. Les modèles furent exécutés, notons que ce parti enlevait à l'arc beaucoup de son caractère militaire et commémoratif.

Avec la révolution de Juillet, l'Arc connut une vocation nouvelle qui rappela sa vocation primitive ; c'est alors qu'il reçut la décoration sculptée qu'on lui connaît aujourd'hui. Par décision du 16 novembre 1830, la frise de cent quarante mètres de longueur fut reconvertie en une célébration du *Départ* et du *Retour triomphant des armées de la République et de l'Empire*. Les reliefs à sujet militaires et les trophées colossaux commandés à Rude, Cortot et Etex ; quatre chapitres choisis par Thiers, *1792 - Le Départ des armées ; 1806 - L'époque triomphale, la Conquête ; 1814 - Le malheur. La résistance opiniâtre ; 1815 - La Paix*, seront terminés en 1836.

Dès après 1830, la question du couronnement était ouverte ; elle devait le rester, définitivement pour des raisons que les différents gouvernements n'ont jamais dévoilées et qui, pour cela, ont laissé peu de traces dans les archives et dans la presse. Néanmoins, tout au long du siècle, on rencontre suggestions, demandes, projets adressés aux divers gouvernements par des architectes et des artistes [5] ; la plupart, il faut le dire, émanent de noms peu importants ; d'autres, toutefois, engagent des noms de premier plan, Pradier, Rude, Barye, David et Préault ; les œuvres, néanmoins, sont rarissimes [6].

Le changement de programme pour le couronnement de l'Arc est le fait de l'accession de Thiers au ministère du Commerce et des Travaux Publics, le 31 décembre 1832. En 1833, divers projets lui furent adressés tandis que la presse d'art mettait en évidence en 1835 le motif d'un aigle de bronze colossal [7], un motif explicite de glorification napoléonienne. Pradier se mit sur les rangs dès le moment où il devint connu que Thiers consultait différents sculpteurs, évitant néanmoins d'ouvrir un « concours véritable, ni rien qui y ressemble... Il n'a voulu que s'éclairer moins encore sur le mérite des concurrents que sur la possibilité d'arriver au but qu'il se propose par la comparaison des ouvrages que quelques artistes ont bien voulu lui soumettre. » [8] Pradier décrit ainsi à Thiers son premier projet : « une figure de la *France* de trente pieds de proportion, majestueusement assise, distribuant des deux mains des couronnes, ayant à ses pieds de chaque côté des trophées. La figure de la *France* et les trophées seraient exécutés en pierre... » [9]. Une feuille de croquis, au détail par endroits schématique, montre cette composition [10] : une figure allégorique drapée portant la couronne murale, semblant plutôt debout qu'assise et identifiée, sur le socle, par l'inscription *France*, place de chaque main une couronne sur deux autels en forme de colonne sur lesquels on voit, sur l'un, visiblement, un aigle, sur l'autre, probablement, un bonnet phrygien ; aux pieds de la figure, un lion sommeillant. Pradier reprenait ainsi l'idée et la disposition de la figure principale, y compris la couronne murale, que Moitte avait sculptée dans le fronton du Panthéon révolutionnaire, *La Patrie distribuant des couronnes à la vertu et au génie*, schéma que David d'Angers reprit, en pacifiant, en quelque sorte, la figure centrale dans le fronton qui devait remplacer celui de Moitte. Les emblèmes choisis, bien que représentatifs de l'esprit qui anime la politique gouvernementale de ces années, eurent-ils le défaut d'être considérés, pris séparément, comme trop explicites ? Bien que Pradier eût annoncé,

en juillet 1834, « la bonne nouvelle » [11] à Juliette Drouet, son projet ne fut pas retenu malgré l'insistance qu'il montra auprès de Thiers, et l'intervention de Juliette Drouet auprès de Victor Hugo qui publia deux articles passionnés en faveur de Pradier : « Ce monument... est un de ceux où la belle sculpture peut arriver encore à temps pour masquer les fautes de la mauvaise architecture. Tout dépend du couronnement, qui écrasera l'édifice de ridicule ou le couvrira de gloire... Dans le cas actuel, M. Pradier se présente, toute concurrence doit disparaître devant lui. » [12] Il faut rattacher à ce premier projet soumis, d'autres idées de Pradier datant de la même époque ; sur la feuille qui l'illustre se trouve une autre composition montrant une *Renommée* gravant une inscription sur un monument en forme de colonne surmontée d'un aigle aux ailes à demi déployées ; à ses pieds sont esquissées deux figures allongées, non identifiables, reposant à droite et à gauche du socle, une disposition qui semble avoir été connue car elle est évoquée dans la presse d'art où se déchaîne la violente campagne dirigée contre Thiers soutenant Pradier : « que signifie donc cette figure de *Mars* que celle de la *France* protège... et *Mercure* ! Qu'a-t-il à voir avec les victoires de la Révolution et de l'Empire ? » [13] Quoiqu'il en soit, les projets de couronnement débattus en 1834 furent ajournés *sine die*.

Pendant les années qui suivirent, les projets connus pour décorer l'Arc de triomphe de façon permanente ou ceux, temporaires, exécutés à l'occasion de célébrations nationales, sont un indice unique de la montée de la légende napoléonienne et de la façon dont les gouvernements y répondent. Elle atteint un de ses sommets en 1840 avec le Retour des cendres — l'Arc est alors décoré d'un *Napoléon* en manteau impérial — et l'élaboration du grand dessein qu'elle entraîne : le concours et la construction du Tombeau entrepris aux Invalides. Toutefois et plus encore, au-delà d'une référence explicite au culte napoléonien, l'Arc devient le symbole d'une dignité nationale civile et militaire retrouvées, l'image d'un passé glorieux dont s'estompent les aspects pénibles ; les projets de couronnement le montrent bien car à côté de glorifications explicites on les voit exprimer des conduites moins étroitement commémoratives, des significations plus vastes. Pendant les deux décennies, 1830 et 1840, et pour ne citer ici que les suggestions émanant d'artistes de premier plan, illustrées par des textes ou images, on perçoit la variété de ces métaphores : ainsi, Rude, sollicité par Thiers, pense à plusieurs sujets, un *Triomphe de Bonaparte*, un *Quadrige Triomphal*, une *France Victorieuse* ; Etex, plus tard, à un Char Triomphal portant *Napoléon*, avec et sans *Renommées* ; Préault, à un « aigle de quatre-vingt pieds d'envergure » ; Barye, également, propose un *Aigle* colossal dès 1834 ; David d'Angers, en 1842, la statue colossale du *Peuple* que Louis David avait proposée à la Convention ; en 1848, c'est « une colossale statue de la *Liberté* appuyée sur son fusil... entourée des différents peuples du monde personnifiés par des enfants. »

En 1836, on parlera encore de la *France*

assise, vraisemblablement celle de Pradier, comme un motif possible de couronnement [14] et le sculpteur attendra les signes donnés par le gouvernement ou par l'opinion dans la presse quand se pose à nouveau la question d'achever l'Arc. En 1848-49, il aurait correspondu avec Charles Blanc pour se mettre avec force sur les rangs mentionnant son projet passé, mais le décrivant cette fois comme « une apothéose de Napoléon, Napoléon enlevé au ciel par des Victoires. » [15] Cette référence semble indiquer qu'il pensait déjà à cette représentation en 1834. L'épisode de 1852 le confirme. Il semble que dans les premiers mois de cette année, au moment où s'opère la proscription des républicains, le gouvernement de Louis-Napoléon Bonaparte ait donné des signes d'un intérêt nouveau pour achever l'Arc. La presse artistique en parle autour du 15 janvier et mentionne particulièrement un projet ancien de Préault : « On parle de divers projets... il est... question d'un quadrige, et enfin, du fameux aigle en bronze doré aux ailes ouvertes, que le sculpteur Préault était seul capable de concevoir et que je doute qu'il puisse exécuter. » [16] De même, en mars-avril 1852, Barye soumet au ministre de l'Intérieur son ancien projet : « *L'aigle prenant son essor et mesurant l'espace*. Tel est à mes yeux le plus éloquent emblème du génie de l'Empereur, de la gloire de nos armées et des destinées de la France. Mon projet connu et publié à l'époque où l'Arc de triomphe dut être achevé ne reçut point l'approbation du gouvernement de Juillet. » [17] Au même moment, Pradier réclame agressivement au ministère de l'Intérieur ce qu'il déclare être son droit pour obtenir une commande : « ... c'est à moi qu'a été accordé ce travail. Cette décision est dans les procès-verbaux de ce temps et vous pouvez... vous en convaincre en les faisant rechercher dans les cartons... J'ai donc toujours droit à ce travail et je ne crois pas que personne m'ait surpassé depuis et ne l'ait mérité plus que moi. » Il décrivait le projet comme « une » de ses idées, celle « qui a semblé prévaloir était l'apothéose de l'Empereur montant au ciel assis sur un aigle aux ailes déployés et laissant sur terre un trophée d'armes, de couronnes et de palmes. » [18] Le 16 mars, il insistait en offrant au ministre de l'Intérieur une épreuve de l'esquisse avec l'explication des raisons de son iconographie : « Cette composition, dont les Romains nous ont donné plusieurs exemples, tels que l'apothéose d'Auguste sur un arc de triomphe ainsi que celles d'Adrien et de Germanicus dont il reste à Rome un grand bas-relief et plusieurs superbes camées à la Bibliothèque de Paris, peuvent appuyer le choix que j'ai fait préférablement au char et aux chevaux qui ont l'air de s'élancer dans le vide... » [19] La maquette exposée à laquelle se rapportent deux dessins [20] dont l'un, sans doute le plus ancien, outre quelques changements, montre le motif principal entouré de trophées, répond à la description : elle représente avec vigueur Napoléon en costume impérial, la tête ceinte de lauriers, portant la main de justice et la couronne. Le 31 mai, Pradier faisait un dernier effort en s'adressant directement au Prince-Président, insistant sur la nécessité d'inclure, en même temps que l'aigle, une effigie de l'Empereur : « L'apothéose seule est digne du grand Empereur votre illustre oncle... L'aigle seul est un accessoire représenté déjà dans toute la sculpture de l'arc et serait pauvre sur un grand monument élevé à la gloire de Napoléon. » [21] Pradier devait survivre quatre jours à cette lettre ; toutefois, dès le début de 1852, les insignes du régime « sortant » étaient discrètement remplacés : le 9 janvier, le Ministre de l'Intérieur demandait à Duban, l'architecte du Louvre, de faire effacer les inscriptions *Egalité, Liberté, Fraternité* qui s'y trouvaient ; en mars, les aigles colossaux, épaves de la décoration inachevée prévue sous l'Empire pour le Pont de la Concorde étaient utilisées dans la décoration d'un Ministère. Comme les régimes qui l'avaient précédé et comme ceux qui devaient le suivre, le Second Empire, pour des raisons qui mériteraient d'être éclairées, refusa la représentation colossale, visible de tous les points de Paris, d'un symbole que, quelle que pût être sa signification, son ampleur et son emplacement rendaient, nécessairement, trop explicite [22].

1 L'esquisse de Pradier fut vendue pour quatre-vingt francs lors de la vente après décès en pleine propriété, avec droit de reproduction en toute nature (n° 57) y compris le moule en plâtre. Un autre exemplaire en plâtre est conservé au Musée Carnavalet, Paris.

2 J.D. Thierry, *Arc de Triomphe de l'Etoile*, Paris, 1845, cité par H. Jouin, *Arc de Triomphe de l'Etoile, Inventaire Général des richesses d'art de la France. Paris, Monuments Civils*. t. I, Paris, 1880, p. 168.

3 H. Jouin, *op. cit.*, p. 169.

4 Paris, Archives nationales, F 13 1030.

5 Particulièrement aux Archives Nationales, F 13 1027 à 1033, F 21 579, 746, 3504. Archives du Louvre, N OO. Arc de Triomphe.

6 Pour la période de la Restauration on ne connaît que deux articles anciens et à reprendre, le chapitre de L. de Fourcaud dans son *François Rude Sculpteur. Ses œuvres et son temps*, Paris, 1904, pp. 206-215 et E. Le Senne, dans : *Les projets de couronnement de l'Arc de Triomphe de l'Etoile*, dans : *Bulletin de la Société Historique et Archéologique des 8e et 17e arrondissements*, Paris, Janvier-Juin, 1911, pp. 45-70 qui ignore des œuvres et des noms importants.

7 Il s'agit du projet de Farçy, directeur du *Journal des Artistes* qui en discute l'iconographie et le

publie dans trois articles du *Journal* en 1835, *De l'aigle et de l'arc de l'Etoile*, 1835, t. I, p. 65, 133, 188. Voir Archives nationales, F 13 1031.

8 Lettre du Ministère de l'Intérieur à Foyatier, 26 juillet, 1834, Paris, Archives nationales, F 13 1031.

9 D. Siler, *Correspondance*, t. II, n° 215, 29 avril 1834.

10 Collection particulière.

11 « ... ils m'ont adjugé le couronnement de l'arc... » à Juliette Drouet, 26 (?) juillet, 1834, D. Siler, *Correspondance*, t. II, n° 220.

12 D. Siler, *Correspondance*, t. II, n° 217, 218, 219, 220, 221, 222, 226, 227, 235, 236.

13 *Variétés*, dans : *L'Artiste*, t. VIII, 1834, p. 12.

14 *Nouvelles des Arts*, dans : *Journal des Artistes*, 16 octobre, 1836. p. 256.

15 D'après une correspondance non localisée, datée 1848-49, vendue globalement sous le n° 744 de la Vente de Refuge, Paris, 5 juin, 1904.

16 Lord Pilgrim, *Mouvement des Arts*, dans : *L'Artiste*, 15 janvier 1852, p. 189.

17 Barye au ministre de l'Intérieur, de l'Agriculture et du Commerce, 4 mars, 1852, Bibliothèque Historique de la Ville de Paris, C.P. 3436.

18 Pradier au ministre de l'Intérieur, vers le 15 janvier, 1852, Paris, Bibliothèque Jacques Doucet, Carton 40.

19 Pradier au même, 16 mars 1852, Paris, Bibliothèque Jacques Doucet, Carton 40.

20 Musée de Genève, Inv. 1852-76 (Catalogue n° 132). Musée du Louvre, Inv. 32 580.

21 Pradier à Louis-Napoléon Bonaparte, 31 mai 1852. Autographe non retrouvé publié dans l'*Intermédiaire des chercheurs et curieux*, XXVII, pp. 128-129, 10 février 1893.

22 Dans sa correspondance de mars-avril, 1852, voir *supra*, note 17, Barye suggérait deux dimensions possibles pour son projet, les expliquant ainsi : « L'Arc de Triomphe présente deux aspects, deux formes bien distinctes selon la distance et la perspective. Vu des Tuileries, des Champs-Elysées, de l'avenue de Neuilly, c'est une arcade. Vu des quais et de tous les points de la campagne de Paris, c'est un massif, un piédestal. Les proportions du projet ci-dessus : demi-largeur de la façade pour l'étendue des ailes, sont plus favorables au premier de ces aspects, mais perdent beaucoup de leur grandeur pour le second. La proportion de 31 *m* 60 ou 2/3 de la largeur de l'arc produirait au contraire un effet beaucoup plus imposant à grande distance, mais un accord moins élégant avec l'architecture de l'arc au point de vue de la perspective de face et d'une distance restreinte... » 24 avril, 1852.

25 La Ville de Strasbourg

Modèle en plâtre, H : 119 cm.
Genève, MAH., Inv. 1852-7.

Ce modèle de Pradier est d'un grand intérêt historique et artistique, il nous restitue dans son véritable visage une statue bien connue des Parisiens mais aujourd'hui dégradée par le temps au point d'être méconnaissable ; c'est de plus une œuvre séduisante.

La grande figure colossale de la *Ville de Strasbourg* que Pradier termina entre 1836 et 1838 avec la *Ville de Lille* [1], fait partie de la série des huit statues représentant les « principales » villes de France choisies pour décorer l'ancienne Place Louis XV, devenue sous la Convention Place de la Concorde. Comme leurs semblables, *Strasbourg* et *Lille* sont posées sur les guérites datant de la décoration réalisée, au XVIIIe siècle, par Gabriel. *Strasbourg*, comme ses compagnes, est drapée, mais d'une façon qui rappelle moins ouvertement l'antique ; elle est identifiée par quelques emblèmes : sur le rocher sur lequel elle est assise, grimpe un pied de vigne, dans sa main gauche elle tient une épée et, dans la droite, une clé ; un de ses pieds est relevé et repose sur un canon, elle porte sur la tête une couronne murale.

L'ensemble sculpté auquel *Strasbourg* appartient se rattache à l'un des programmes les plus attachants conçus et réalisés dans ses grandes lignes sous l'ancien régime, mais qui reçut sa décoration finale pendant la première moitié du XIXe siècle [2]. L'œuvre de Gabriel avait fait de la Place Louis XV un magnifique ensemble ouvert, certes, aux espaces verts adjacents, mais relativement délimité par un jeu de façades au nord, et par la Seine, au sud. Il devait être une entreprise de décoration urbaine de prestige dont le sens politique se limitait à la glorification de la monarchie. La Révolution et, avec elle, les événements dont la Place de la Concorde devint le théâtre, politisèrent cet espace : sous la Restauration, la Place Louis XV d'abord, Place Louis XVI ensuite, se transforme, se déploie et se prolonge en devenant le lieu qui relie des constructions récentes adjacentes dont elle rend possible l'alignement perspectif : la façade du Palais Bourbon, terminée sous l'Empire, et la nouvelle église de la Madeleine achevée sous la Restauration. A la fin de la Restauration, elle devient un théâtre sur lequel le gouvernement veut que la France se souvienne de l'exécution de Louis XVI ; en 1829, le grand modèle du monument à Louis XVI que Cortot vient de finir est sur le point d'être fondu ; il représente le roi, debout, la palme du martyre à la main.

En 1830, baptisée pour un instant Place de la Charte, elle redevient bientôt la Place de la Concorde. Dans une lettre célèbre et publiée, Chateaubriand s'interrogeait sur son avenir : « Au milieu de la place Louis XV, je fais jaillir une grande fontaine dont les eaux perpétuelles, reçues dans un bassin de marbre noir, indiqueraient assez ce que je veux laver. Quatre autres fontaines plus petites, aux quatre angles de la place, accompagneraient cette fontaine centrale... J'achève la Madeleine, cela va sans dire, je prends sur le pont Louis XVI les colosses qui l'écrasent et je les aligne en avenue le long de la voie publique qui traverse les Champs-Elysées. Au point-rond, j'élève un des deux obélisques qui nous viennent d'Egypte et je termine l'Arc de l'Etoile. » [3]

On ne s'étonnera pas que le gouvernement

de la Monarchie de Juillet ait réservé à la Place de la Concorde une décoration moins chargée de signification polémique : Hittorf l'appliqua, après 1834, dans des projets d'aménagement bien connus [4]. Il développa pour la place un programme géographique et « aquatique » qui reliait deux fontaines, une « maritime » et une « fluviale » à des figures des fleuves de la France éventuellement remplacées par des colonnes rostrales rappelant l'emblème de la ville de Paris. Cette sculpture décorative se trouva contenue, monumentalisée par les huit statues colossales des Villes surmontant les pavillons de Gabriel. Elles ceinturèrent la place comme un symbole de la force et de la richesse naturelle et économique de l'ensemble du pays.

L'idée d'inclure une série de personnifications des grandes villes de la France dans un projet de décoration parisien était dans l'air au début du XIXe siècle. Certes, des personnifications de villes à l'antique, femmes assises, drapées et portant la couronne murale, se rencontrent dans la sculpture napoléonienne, dans les reliefs de l'Arc du Carrousel, par exemple, et l'on connaissait les exemples fameux de villes isolées, la *Ville de Paris* dans la *Fontaine de Grenelle* de Bouchardon. Néanmoins, une grande série de villes fut sur le point d'être réalisée : l'architecte Huyot les prévoyait pour décorer l'attique de l'Arc de Triomphe ; les modèles de trente-deux villes françaises de neuf pieds de proportions furent exécutés et remisés en 1834.

La commande à Pradier de *Strasbourg* et de *Lille* fut, d'après les documents connus aujourd'hui, une commande sans problème [5]. Les œuvres furent terminées en pierre en août 1838 en même temps que leurs semblables. Quand on compare les

La Ville de Lille, Place de la Concorde.

figures de Pradier à celles de ses collègues Petitot (*Lyon* et *Marseille*), Cortot (*Brest* et *Rouen*) et Caillouette (*Nantes* et *Bordeaux*), on est stupéfait de l'aisance de l'invention de Pradier dans la souplesse de la pose, l'élégance des attitudes, particulièrement visible dans le port altier des épaules. Plus encore, et ceci fut immédiatement remarqué par les critiques unanimes, surtout dans le cas de Lille, Pradier avait décidé de donner à ses allégories la physionomie d'un modèle observé à l'atelier, il avait drapé ce modèle dans un vêtement plus proche d'un déshabillé de boudoir que du drapé canonique à l'antique et il avait respecté sa coiffure moderne. Pour beaucoup, ce fut une étonnante et choquante entorse faite aux conventions de la sculpture allégorique dont le principe, en généralisant ou idéalisant costume et expression physionomique, est de répudier le mode du portrait. La nouveauté de ce parti fut brutalement mise en évidence par la critique conservatrice qui vit immédiatement le danger qu'il représentait pour l'esthétique du classicisme. Mais, le *Journal des Artistes*, jugeant seulement du programme, acceptait néanmoins le choix fait par Hittorf du principe d'une décoration dans laquelle apparaîtraient, en ce qui concerne les Villes, les inconvénients résultant de l'observance par les sculpteurs d'un type uniforme. Devant les œuvres terminées, on concédait que l'invention de Pradier était « supérieure » à celle de ses collègues mais qu'elle se soldait par « un moins bon résultat ». On reconnaissait dans *Strasbourg* l'audace expressive de la position du poignet sur la hanche, certes, « un peu hasardée » et sa conformité à l'expression physionomique. Mais derrière cette lecture on développait le procès du principe adopté par Pradier, la confusion des genres, car le sculpteur « a cherché autre chose que les beaux types de têtes convenables à la statuaire et surtout à la statuaire monumentale », ayant préféré « la figure individuelle d'un modèle réel, au lieu de la figure générique »[6]. On s'attend à une position plus libérale dans la presse d'appartenance romantique comme *L'Artiste* ; le programme sculpté défini par Hittorf était déjà suspect quand il fut connu : « on ne sait que trop d'avance que vos villes françaises ne seront que des figures imitées tant bien que mal du style grec et ayant pour tout signe distinctif leur écusson armorié… ces matrones coiffées de tours que vous nous préparez reproduiront merveilleusement la physionomie distincte de toutes nos grandes villes… Ayez pour l'allégorie le goût des grecs, nous y consentons, mais sachez, comme eux, l'exprimer par des signes empruntés de l'essence même du sujet. Si vous avez un homme capable de conserver à chacune des gran-

des villes que vous lui donnerez à représenter le costume local, la physionomie particulière aux visages des habitants... »[7] Lorsque les Villes furent révélées, *L'Artiste*, dans un long compte rendu, condamnait sous un même argument les œuvres des collègues de Pradier : « à quelques pas de *Marseille*, et sous un type absolument semblable, c'est *Lyon* ; non Lyon souvent frappée par nos discordes civiles, Lyon saignant encore de récentes blessures ; mais une matrone bien portante, la tête fixe, le corps droit... » Suivait une analyse pertinente de la modernité des « deux reines de la place » qui concluait : « dans ces deux statues, plusieurs choses sont d'un excellent augure pour l'avenir artistique de la France. Les formes de convention consacrées par l'omnipotence académique s'en vont décidément sans espoir de retour... et si l'indépendance de l'artiste ne s'y montre point entière, c'est qu'on hésite encore, peut-être, en songeant à une si grande hardiesse. »[8]

Le caractère de portrait de *Strasbourg* comme de *Lille* ne devait pas manquer, du temps même de Pradier et, plus encore, de façon posthume, de donner naissance à la mythologie durable qu'engendrent souvent les allégories féminines. Sans que l'examen des portraits des personnages cités le justifie, les contemporains de Pradier ont vu plusieurs modèles dans ces figures. Le nom de la princesse Clémentine, fille de Louis-Philippe, était prononcé, dès 1838, à propos de *Lille*[9] ; on pourrait voir dans *Strasbourg* quelque chose des traits de Louise Pradier ; néanmoins, on a souvent cité le nom de Juliette Drouet, très liée à Victor Hugo au moment de la genèse de l'œuvre et qui aurait pu difficilement poser pour Pradier à cette époque-là ; elle a toutefois revendiqué le fait dans ses dernières années : en 1870, trois jours après Sedan, elle écrivait à Hugo « C'est moi qui triomphe, puisqu'on illumine ma statue, qu'on la pavoise et qu'on la couvre de fleurs. »[10] *Strasbourg* s'est donc trouvée liée au sort de l'Alsace et commençait ainsi une nouvelle existence d'allégorie politique. L'œuvre se trouvant, en 1870, dégradée, le gouvernement décida de la reproduire en bronze, opération qu'Etex se chargea de surveiller[11]. Voilée de crêpe en février 1871 à l'occasion de l'entrée des Prussiens dans Paris[12], *Strasbourg* fut fleurie régulièrement par les Parisiens lors des manifestations politiques, cela jusqu'en 1918 et, à l'occasion, plus tard.

1 Le modèle de la ville de *Strasbourg* figurait à la vente Pradier de 1852, n° 62, offert sans faculté de reproduction. Il fut acquis par la Municipalité de Genève pour 5 francs. Le modèle de *Lille*, appartenant d'abord à Lequesne qui s'en était servi pour restaurer la statue décapitée par un obus pendant la Commune, se trouvait en 1889 dans le *Musée des Collections artistiques de la Ville de Paris*. Le droit de reproduction des deux œuvres a été proposé à la vente sur licitation de 1881.

2 Sur la Place de la Concorde, voir S. Granet, *Images de Paris. La Place de la Concorde*, Paris, 1963, et J.M. Bruson dans *De la place Louis XV à la place de la Concorde*, Paris, Musée Carnavalet, 1982.

3 *Lettre sur les Tuileries. Au Directeur de l'Artiste*, dans : *L'Artiste*, t. 1, 1831, pp. 133-134.

4 Granet, *op.cit.*, Brunon, *op.cit.*, et K. Hammer, *Jacob Ignaz Hittorf. Ein Pariser Baumeister*, Stuttgart, 1968.

5 D. Siler, *Correspondance*, t. II, n° 279 (18 janvier 1836), n° 284 (printemps 1836).

6 *Statues de la Place de la Concorde*, dans : *Le Journal des Artistes*, 26 août, 1838, pp. 73-75, C.F., *Embellissement de la Place de la Concorde*, *Ibid.*, pp. 117-119.

7 *Beaux-Arts. Embellissements de la Place de la Concorde et de la Place de l'Ancien Opéra*, dans : *L'Artiste*, X, 1835, pp. 281-283.

8 A. Guillot, *Les statues de la Place de la Concorde*, dans : *L'Artiste*, I, 1838, pp. 204-206.

9 *Le Journal des Artistes, art.cit.*, 1838, p. 74. En 1864, la statue de *Lille* fut mutilée par un déséquilibré qui croyait y reconnaître les traits de sa femme infidèle (le *Moniteur Universel*, 22 octobre 1864). Une polémique sur l'identité des modèles des statues se développa en 1891-92 (*L'Intermédiaire des Chercheurs et Curieux*, XXIV, 1891, pp. 488, 876, 969, XXV, 1892, pp. 18, 52, 93, et 1956, p. 206).

10 L. Guimbaud, *La jeunesse de Juliette Drouet*, dans : *Mercure de France*, 109, 1914, p. 13, n° 1. Voir D. Siler, *Correspondance*, t. II, n° 279, (18 janvier 1836), n° 9, P. Souchon, *La Servitude amoureuse de Juliette Drouet à Victor Hugo*, Paris, 1943, p. 24, n° 1.

11 Archives de la Seine, 6 AZ 785. Lettre d'Etex, 3 octobre 1870, Paris, Archives nationales F 21 575.

12 *Les manifestations devant la statue de Strasbourg*, dans : *L'Intermédiaire des Chercheurs et Curieux*, 1965, p. 206.

26 L'Instruction publique

Modèle en plâtre, H : 97 cm, L : 276 cm.
Genève, MAH., Inv. 1852-11.

Le relief de l'*Instruction publique* est la dernière œuvre que Pradier exécuta pour la décoration du Palais Bourbon, un monument d'une importance particulière dans l'histoire de l'art à destination politique, encouragé par le pouvoir pendant la première moitié du XIXe siècle. L'histoire intéressante de la construction de ce vaste complexe et de sa décoration est assez bien connue pour la période révolutionnaire et le Premier Empire [1] ; elle est également attachante pendant les années de la Monarchie de Juillet (1830-1848) qui a réalisé, à l'intérieur du monument comme à l'extérieur, la presque totalité de la décoration que le Palais offre aujourd'hui ; elle n'a malheureusement pas fait l'objet d'une étude précise et globale.

Le Palais Bourbon se trouvant depuis le 28 janvier 1798 le siège des assemblées législatives, on comprend que les gouvernements qui en ont assuré la construction, les remaniements et la décoration se soient préoccupés, dans les images qu'ils ont choisies, peintes et sculptées, d'exprimer les idéologies des régimes. Là, plus qu'ailleurs, comme les régimes, ces images se sont succédé, combinées ou remplacées.

L'Instruction publique, comme son pendant, *Prométhée animant les arts*, exécuté par Rude, est un relief colossal qui décore la façade du Palais Bourbon donnant sur la Seine, façade terminée par Poyet en 1810. Les reliefs de Pradier et de Rude sont disposés pour encadrer le fronton dont Cortot reçut la commande à la même époque et qui représente *La France entre la Liberté et l'Ordre public*... Cet ensemble découvert en 1840 remplaçait l'ancien programme napoléonien qui comprenait outre les statues de figures assises et en pied visibles aujourd'hui en avant du portique, trois reliefs disposés sous le portique et, dans le fronton, le relief confié à Chaudet, *L'Empereur revenant de la Campagne d'Austerlitz*... Les trois reliefs et la presque totalité du fronton de Chaudet, recouvert, jusqu'en 1838, par un placage en plâtre représentant *La Charte*, furent détruits à la Restauration.

La décoration intérieure comprenant la rénovation de la salle des séances avait été décidée en avril 1828 par Charles X. Pradier se met sur les rangs pour les travaux au moment où le programme se décide ; en mai-juin 1830, à la veille, donc, de la révolution de juillet, il demande d'exécuter les deux figures en marbre « promises » de *Saint Louis* et de *Charlemagne* qui devaient décorer la salle des séances, placées dans des niches de chaque côté du siège du président [2] ; il se trouve alors en compétition avec Flatters et n'en obtient qu'une, le *Charlemagne* [3]. La révolution de Juillet va changer cette décision en même temps qu'elle amène le gouvernement à prévoir un nouveau programme de décoration pour la salle des Séances. C'est le programme fameux que Guizot, ministre de l'Intérieur, définit et fait accepter par le roi le 25 septembre 1830 ; le gouvernement choisit les artistes avant, en ce qui concerne la décoration peinte, de recourir au concours. « Nous avions à régler la décoration intérieure de la salle des séances de la Chambre des Députés. Il fut arrêté qu'elle se composerait de trois grands tableaux et de deux statues placées au-dessus et sur les deux côtés du bureau. Au centre, le *Serment du Roi*... à droite *l'Assemblée*

Constituante, à gauche, *la Convention Nationale*... Deux grands souvenirs, l'un de résistance au pouvoir, l'autre de résistance à l'anarchie. Les statues devaient être deux figures allégoriques, l'*Ordre* et la *Liberté*. L'exécution en fut confiée au statuaire Pradier. »[4] Avec l'élimination de Flatters, cette décision confirme l'ascendant que prenait Pradier dès les premiers jours de la Monarchie de Juillet ; elle s'accorde des projets que Guizot ne put réaliser car à propos de la décoration peinte, il ne voulait confier les travaux qu'à des artistes de premier plan : « J'aurais voulu charger aussi des trois tableaux les maîtres de l'école, MM. Ingres, Gérard, Paul Delaroche ; mais l'esprit démocratique s'y opposa et réclama impérieusement le concours... »[5]

Pradier, on le sait, exécuta l'*Ordre* et la *Liberté*, œuvres intéressantes par le détail de leur iconographie et par les documents qui laissent entrevoir la responsabilité partagée par l'artiste, l'architecte et le gouvernement dans le choix des emblèmes voulus par l'artiste et la signification que le pouvoir leur assignait[6]. La *Liberté* et l'*Ordre* « corrigé » furent terminés en 1832 au moment où progresse lentement le programme sculpté de la salle. Là, ce qui, statue ou relief, est représenté dans un mode « antiquisant » et allégorique ne donne pas lieu, dans l'iconographie, à une véritable censure du pouvoir ; en revanche, les deux grands reliefs historiques illustrant des épisodes de la révolution de 1830 et comprenant nécessairement une mimique précise et des portraits, furent soumis, avant d'être finalement déposés, à des modifications dont les archives officielles gardent peu de traces[7].

Il est difficile de trouver dans l'*Instruction publique* comme dans le *Prométhée*... un sujet qui pût choquer les susceptibilités politiques du gouvernement de la Monarchie de Juillet. Le 30 septembre 1837, au moment où l'on commande à Cortot le fronton qu'il exécutera pour la façade, le ministre de l'Intérieur Montalivet demande à Pradier de s'occuper de la composition du relief et de soumettre un dessin[8]. Les documents conservés ne mentionnent rien d'intéressant si ce n'est le désir exprimé par Pradier, pour « l'harmonie », d'obtenir la commande du « semblable qui est à côté »[9], que l'architecte de Joly avait prévu pour le mur de refend. Qui eut l'idée du programme, Montalivet ou l'architecte de Joly ? Ce dernier semble avoir tenu la main haute sur les sujets qui devaient être représentés dans les sculptures. En reçut-il l'énoncé du gouvernement ? En tout cas, il

expose au Salon de 1836 huit « dessins relatifs à la restauration du Palais de la Chambre des Députés » dont un « Bas-relief de la Salle des séances » et un « Frontispice » qui pourrait être une figuration du fronton. Quoi qu'il en soit, Pradier s'attache ici à un sujet brûlant mais dont l'actualité est singulièrement estompée par le mode qui le représente. Les termes « Instruction publique », dans les années 1830, évoquaient, pour qui avait des sympathies républicaines, la largeur de vues et l'ampleur des travaux de la Convention. Ils rappelaient plus précisément les débats parlementaires récents qui avaient agité la Chambre des Députés pendant les premières années de la Monarchie de Juillet pour aboutir à l'importante loi du 28 juin 1833 proposée par Guizot, alors ministre de l'Instruction publique, et votée sans altération notable. Etaient particulièrement en cause dans les discussions la question de l'instruction primaire, celle de son obligation absolue, qui ne fut pas décidée, de sa gratuité qui ne fut pas reconnue sans limites, et de sa liberté qui fut affirmée dans la libre concurrence des écoles privées et des écoles publiques dans leur commune dispense de l'instruction et dans leur recrutement des instituteurs. Les principes de 1793 étaient singulièrement autres. Dans l'esprit de Guizot, « L'Eglise et l'Etat sont, en fait d'instruction primaire populaire, les seules puissances efficaces. Ceci n'est pas une conjecture fondée sur des considérations morales, c'est un fait historiquement démontré. Les seuls pays et les seuls temps où l'instruction populaire aient vraiment prospéré ont été ceux où soit l'Eglise, soit l'Etat, soit, mieux encore, l'un et l'autre ensemble, s'en sont fait une affaire et un devoir. » [10]

L'image sculptée par Pradier se fait un écho candide de ces questions : sa composition et son sens se lisent clairement, une condition de règle dans le relief didactique dont le message doit être accessible à tous. L'*Instruction publique* est personnifiée par une Minerve casquée, assise, entourée d'enfants, l'ancien schéma des Charité et des Fraternité populaires dans l'estampe révolutionnaire ; elle détaille les premières lettres de l'alphabet. Trois enfants sont auprès d'elle, en bas âge, nus et attentifs ; un quatrième, habillé et plus âgé, semble absent ; portant au cou une croix, touché, semble-t-il, par la vocation, il serre contre lui un livre ; une jeune fille en costume et coiffure modernes se tient debout, lisant, à la droite de l'*Instruction publique*. On reconnaît trois âges, trois visages de ce que forment, ensemble, l'éducation laïque

et l'éducation religieuse car derrière le groupe central apparaît, de trois quart, une figure qui s'identifie par l'inscription qu'on lit sur le livre ouvert qu'elle présente : c'est l'*Ecriture Sainte*, au nimbe doublé d'une couronne héliaque, un signe qui devait rappeler pour beaucoup, pendant ces années, la *Religion* de Canova. Révélant, en quelque sorte sa venue tardive, elle indique son rôle nouvellement reconnu en soulevant le voile qui la dissimulait. A droite et à gauche, les neufs muses, quelquefois compagnes d'Athéna dans l'art antique [11], assistent à l'éducation de ceux qui se distingueront dans les arts et les sciences qu'elles illustrent.

Pradier a exécuté son modèle avec soin, choisissant un relief plat, donnant aux poses un tour sinueux qui lui est personnel, traitant les drapés d'une façon quelquefois raide, chiffonnant à l'occasion les surfaces, un style que pendant ces années on rapproche de celui, processionnel des panathénées de Phidias. Il a ainsi harmonisé intellectuellement et visuellement le hiatus historique que contient le sujet, hiatus inévitable pour tout artiste qui devait le traiter dans le mode antiquisant et allégorique.

De l'ambitieux programme que la Monarchie de Juillet a réalisé en sculpture, bon an mal an, au Palais Bourbon (à la différence du programme peint qui lui, devait tôt faire naufrage), l'*Instruction publique* est peut-être la seule œuvre dont le modèle ou l'esquisse ait été conservé. Les circonstances auraient peut-être pu donner à Pradier une autre occasion de glorifier, au même endroit et plus ouvertement encore, sinon les vertus de la représentation populaire, du moins celles du pouvoir royal. Des échos de presse datant du printemps de 1838 s'accordent pour indiquer qu'il travaillait alors à un groupe célébrant l'ordonnance de mai 1837 sur l'amnistie politique accordée par Louis-Philippe. Les circonstances d'un concours, s'il y en eut un, sont encore ignorées : « Pradier exécute maintenant un groupe colossal, qui doit être placé à la droite du péristyle du palais de la Chambre des Députés. Pendant le concours, on lui fit entendre que l'on désirerait voir dans sa composition quelques traits de l'époque actuelle ; mais l'artiste se refusa à toute concession de ce genre et déclara que son dessein était de faire un ouvrage qui pût rester intact, quel que fût le parti maître de la France. Il choisit la royauté publiant l'amnistie. Aux pieds de la figure couronnée est une femme qui implore la clémence souveraine ; elle tient dans ses bras un petit enfant. Le roi arrête la main de la justice, qui, avec une expression sévère et inflexible, ordonne le supplice d'un condamné politique. Ce dernier, à genoux devant le fatal billot, écoute avec égarement les paroles du ministre de la religion qui lui annonce la clémence royale. Les accessoires de cette scène sont disposés de manière à ne rappeler aucune époque. Les personnes qui ont pu voir l'ébauche en plâtre de ce groupe en ont été si vivement frappées, que le choix entre les concurrents n'est pas resté longtemps en balance. C'est peut-être la seule composition allégorique qui obtiendra l'approbation de tous les partis qui s'agitent sur le sol de la France. » [12] Rien, jusqu'à ce jour, n'a été retrouvé de ce projet.

1 F. Boyer, *Le Palais-Bourbon sous le Premier Empire*, dans : *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, 1936, pp. 91-123.

2 D. Siler, *Correspondance*, t. I, n° 119 (19 mai 1830), n° 120 (31 mai 1830).

3 *Ibid.*, t. I, n° 121 (4 juin 1830), n° 122 (12 juin 1830), n° 124 (22 juin 1830).

4 F. Guizot, *Mémoires pour servir à l'histoire de mon temps*, t. 2, Paris, 1872, p. 70.

5 *Ibid.*, p. 70. Le concours pour la décoration peinte de la salle des séances a été rapporté presque invariablement avec beaucoup de confusion. Il faut suivre L. Rosenthal, *Du Romantisme au Réalisme*, Paris, 1914, pp. 6-8 et M. Marrinan, *Resistance, Revolution and the July Monarchy : Images to Inspire the Chamber of Deputies*, dans : *Oxford Art Journal*, 3, n° 3, 1980, pp. 26-37.

6 Pradier explique le détail de l'iconographie de *La Liberté* et de *l'Ordre public* dans une lettre du 17 août 1832 adressée au Comte de Montalivet. Voir mon introduction, p. 27. Sur l'iconographie de la Liberté à cette époque voir, M. Aguhlon, *Marianne au Combat. L'imagerie et la symbolique républicaines*, Paris, 1979, pp. 55-83.

7 « Pour la Chambre des Députés, M. Petitot avait fait un bas-relief représentant la distribution des drapeaux à la garde nationale par Louis-Philippe assisté de La Fayette, alors général de cette garde civique. Le statuaire avait copié l'événement comme il s'était passé en 1830 ; mais il lui fallut deux ans pour faire son travail et La Fayette n'était plus le bon ami ; aussi le Roi, quand il vit la figure du général dit : « Pourquoi a-t-on mis cet homme ? — Sire, dit alors l'architecte Fontaine, il est bien facile de le faire disparaître, on peut facilement le remplacer par l'un de vos fils, le duc de Nemours, par exemple. — Parfaitement bien, répondit Louis-Philippe, » et le lendemain le docile sculpteur coupait la tête de La Fayette pour faire un Nemours. M. Ramey a exécuté le bas-relief qui fait pendant à celui-là ; comme ce statuaire est très long, qu'il n'a donné son ouvrage que quatre années après la Révolution, c'est inouï toutes les modifications qu'il a dû être obligé de faire subir aux figures des hommes politiques qui sont représentés dans ce bas-relief. » J.-J.-G. *Notes de David d'Angers sur la Direction des Beaux-Arts, de 1830 à 1847*, dans : *L'Art*, 1875, v. 3. Le 16 novembre 1838, le *Moniteur* annonçait la démolition du fronton face au pont de la Concorde comme devant avoir lieu « incessamment » ; il faisait allusion à la commande passée à Pradier et à Rude et indiquait que « M. Ramey va terminer le bas-relief qui manque encore », p. 2452.

8 D. Siler, *Correspondance*, t. II, n° 313 (30 septembre 1837).

9 *Ibid.*, t. II, n° 332 (vers le 13 novembre 1838).

10 F. Guizot, *op. cit.*, t. III, p. 68.

11 W. Déonna a étudié les sources antiques utilisées par Pradier dans sa composition des muses et les modifications qu'il leur a fait subir, *L'imitation de l'antique par quelques artistes de la fin du XVIIIe siècle et de la première moitié du XIXe siècle représen-*

tés au Musée de Genève, dans : *Genava*, 1, 1923, pp. 174-175.

12 J. Gaberel, *Etudes Contemporaines. Notice sur les ouvrages de James Pradier de Genève*, dans : *Bibliothèque Universelle de Genève,* n.s., t. 15, 1838, (daté juin 1838) ; également *Nouvelles des Arts*, dans : *Le Journal des Artistes*, 12 août, 1838, p. 95.

27 La Sagesse (la République)

Modèle en plâtre, H : 109 cm.
Inscrit sur le socle : République Française, 1848.
Genève, MAH., Inv. 1852-5.

On se demande comment identifier précisément ce modèle en plâtre : une *Sagesse* [1], nom que Pradier lui donna en 1840-41 comme l'indique une inscription sur le socle qui soutient l'œuvre en pierre décorant la façade du Palais du Luxembourg ; ou une *République*, comme le suggère l'inscription sur le socle dans lequel le modèle en plâtre a été inséré : c'est ainsi que Pradier identifia la *Sagesse* lorsqu'il voulut en faire, en 1848, une représentation de la nouvelle république. Cette œuvre a deux visages : Pradier les a trop rapprochés pour qu'on les sépare dans cette étude.

L'augmentation du nombre des Pairs et les procès politiques avaient nécessité, sous la Restauration déjà, des agrandissements successifs des locaux de la Chambre des Pairs au Palais du Luxembourg. Sous la Monarchie de Juillet, la loi du 15 juin 1838 avait consacré trois millions à la construction d'une nouvelle salle des séances, ces travaux ayant eu pour effet de modifier la décoration du second ordre du pavillon sur jardin, au milieu de la façade. « M. Chalgrin substitua, assez malheureusement, un cadran solaire à la croisée en œil de bœuf et aux pilastres que de Brosse y avait placés ; l'architecte actuel est revenu à la disposition originellement adoptée par de Brosse. Une horloge, quatre statues en pierre surmontant les colonnes qui les supportent, et deux figures en demi-relief sur les arrière-corps, orneront cette partie du palais. Ces sculptures sont les seules qui doivent être exécutées à l'extérieur. » [2] Un programme simple, donc, prévu par l'architecte de Gisors, et qui ne fut pas modifié. La commande de cet ensemble fut vite confiée à Pradier. En août 1839, le directeur des Beaux-Arts avançait le nom du sculpteur auprès du ministre de l'Intérieur et citait le montant de la rétribution [3]. En fait, le nom de Pradier ne figure pas sur la liste des quelque quarante sculpteurs, dont Bra, Etex, Duret, Jaley, pour ne citer que les plus notables parmi ceux qui furent retenus pour la décoration sculptée du Palais et qui, en mars-avril 1840, avaient sollicité d'être compris dans les travaux de sculpture [4].

Pradier arrêta sa composition en janvier 1840 : il envoya des dessins au ministre de l'Intérieur qui les approuva [5] . Le rôle joué alors par le gouvernement ou par l'architecte n'est pas connu en ce qui concerne le choix des sujets. Ici encore, un programme allégorique : un grand relief décoratif montrant le *Jour* et la *Nuit* et un *génie* soutenant le zodiaque dans l'espace entourant l'horloge, quatre statues de ronde bosse, la *Sagesse*, l'*Eloquence*, la *Prudence* et la *Justice*, et deux figures de haut relief en retrait, la *Paix* et la *Guerre*, chacune de ces personnifications identifiée par son nom gravé sur le socle. Un programme bien insipide et qui épelait au-dessus des passions des partis, les vertus conservatrices du corps siégeant au Luxembourg ; si l'on remarqua la grâce du relief allégorique, la platitude des statues emblématiques n'échappa à personne [6].

Pradier reprenait pour la *Sagesse* l'image canonique de la Minerve antique, modifiant quelque peu le costume et les attributs qu'il pouvait voir dans les exemples célèbres ; il souligne, bien sûr, ce qui dans

cette nouvelle Minerve en fait une protectrice de la Paix, lui fait porter de la main droite un lourd rameau d'olivier et, en repos sur le coude gauche, le casque à cimier élevé ; elle est vêtue de l'égide garnie d'écailles et bordée de serpents, et elle est drapée dans un ample vêtement qui recouvre en partie la tunique flûtée. La révolution de 1848 fut un épisode curieux, en définitive peu plaisant, dans la vie et la carrière de Pradier, et on le connaît maintenant beaucoup mieux par ce que laisse transpirer sa correspondance. La transformation de la *Sagesse* de 1840 en une *République*, œuvre qui a été jusqu'à maintenant ignorée, ajoute un aspect important mais non inattendu à ce que l'on savait des attachements politiques de Pradier ; elle témoigne de la désinvolture avec laquelle il sert tous les régimes et illustre ce que Flaubert disait de lui en 1846, « un homme qui ne se préoccupe de rien, ni de la politique, ni du socialisme, ni de Fourier, ni des Jésuites, ni de l'Université… »[7] Peut-être la promptitude avec laquelle il se met au service des gouvernements aussitôt qu'ils s'installent, qu'il s'agisse des Princes ou de la République, doit-elle se comprendre comme une conduite aussi puissante qu'elle est aveugle : une obsession d'assurer une existence matérielle qu'il décrit toujours comme menacée, et une autre aussi impérieuse de marquer de son art toute entreprise d'importance qui contribuera à assurer une postérité à son nom. De là son attitude politique dont les zigzags laissent rêveur mais, en arrière-plan, une hantise soutenue de tout ce qui peut entraîner le désordre politique ; après 1830, la façon dont il a conçu son *Ordre public* pour la Chambre des Députés et la modération que lui demande alors le gouvernement en témoignent[8]. En 1847, il reproche à Louis-Philippe son avarice et se fait l'écho des souhaits qu'il entend de changements politiques prochains[9]. En 1848, à quelques jours des journées de Février, il envoie au comte de Chambord une « petite esquisse de l'*Espérance* » ; en octobre Chambord l'ayant remercié par l'envoi d'un cadeau, il confie à Jules Canonge : « H.V. (Henri V) m'a envoyé une tabatière d'or ciselée… Voilà la façon de vrais grands et de cette noble famille *aînée* : je m'entends. J'espère qu'un jour elle recevra la récompense qu'elle mérite, et peut-être ce jour n'est-il pas loin, selon mes prévisions. Alors peut-être je verrai luire la Justice pour moi. »[10] L'histoire de la *République* se profile sur cet arrière-plan. L'importance du concours auquel elle a donné lieu a été récemment rappelée dans des études qui ont mis en lumière l'autorité qu'ont assumée, au XIXe siècle, les allégories féminines dans la promotion de l'idéologie républicaine[11]. On sait que dès février 1848, le Gouvernement Provisoire décida de mettre au concours une image « symbolique » de la *République* ; en mars, l'organisation en fut arrêtée : peintres, graveurs et cent soixante-treize sculpteurs participèrent séparément. Or, dès les derniers jours de mars, Pradier prenait les devants et offrait au ministre de l'Intérieur Ledru-Rollin « comme don patriotique une statue de la *République* que je viens de terminer d'un mètre de proportion, en plâtre, pour être placée sur la cheminée où était jadis le buste de l'ex-Roi, ou dans toute autre place de ce monument (la chambre des Députés) »[12]. Le 30 mars, Ledru-Rollin répondait qu'il ne pouvait accepter l'offre, « surtout avec la destination que vous lui donnez. En effet le gouvernement a décidé que la figure symbolique de la République française serait mise au concours : ce concours est ouvert, et si le gouvernement acceptait le don d'une

figure analogue à celle qu'il a demandée et la plaçait dans un lieu public, ces artistes pourraient voir dans cet acte une manière indirecte de préjuger la question d'art et de convenance qu'ils sont appelés à résoudre en toute liberté et en dehors de toute influence [13] ». Il semble que Pradier qui, avec d'autres sculpteurs, avait protesté après avoir été écarté dans la désignation des délégués devant faire partie de la commission de jugement [14], participa néanmoins au concours, soumettant comme d'ailleurs d'autres concurrents, plusieurs esquisses [14].

Il n'est pas possible pour l'instant de déterminer si Pradier choisit, dès février 1848, son modèle de la *Sagesse* comme l'œuvre qu'il voulut offrir à la Chambre des Députés ou s'il exécuta une nouvelle esquisse montrant une composition différente dont on possède un dessin. Ce dessin est plus inventif, car moins proche des modèles archéologiques ; il se rapproche du type de la République sereine [16], associée à des emblèmes, disposée sur un socle, semblable à celles, nombreuses, soumises par les peintres et les sculpteurs participant au concours de 1848. Sur ce dessin est inscrit de la main de Pradier : *La République se découvre, elle apporte à ses ennemis la paix ou la guerre, la sécurité renaît*. On voit une femme debout, gracile, immobile, presque entièrement nue, soulevant au-dessus de sa tête et de la main gauche un large voile ; de la main droite, elle semble tenir un glaive (?) ; un lion sommeille à ses pieds [17]. Pradier reprend ici des figurations populaires dans l'ancien langage emblématique que l'art de la première République remit en faveur, associant la République au buste dévoilé à la fertilité et à la régénération. Son art se coule ainsi dans ce mode où le message est transmis par l'usage du symbole, un mode qu'il avait pratiqué dans sa *Liberté* de 1832, dévoilée et mi-couverte d'une peau de lion.

A-t-il exécuté le plâtre de Genève pour la Chambre des Députés, le transformant en une *République* en 1848 ? A-t-il soumis au concours et la *Sagesse* et une esquisse de la *République se découvrant* ? On ne peut le dire. Si l'on fait foi à un écho de presse, on verrait plutôt dans la *Sagesse* l'œuvre qu'il destinait à la Chambre, « une person-

nification qui n'a rien de républicain » [17]. Quoi qu'il en soit, ces deux allégories, pour Pradier comme pour d'autres, et dans leurs emblèmes et dans leurs fonctions, étaient interchangeables. La *Sagesse* pouvait aisément se muter en une *République* : la gorgone qu'elle portait sur son égide fit place aux deux mains unies, l'emblème révolutionnaire de l'Unité et de l'Indivisibilité.

1 Le Catalogue de la vente après décès comprenait parmi les « modèles exécutés » offerts, la *Sagesse* et l'*Eloquence*, n° 61, et parmi les esquisses « non terminées, vendues en pleine propriété, avec droit de reproduction toute nature » *La République*, n° 51. Les modèles en plâtre grandeur d'exécution de la *Sagesse*, de l'*Eloquence*, de la *Prudence* et de la *Justice* sont conservés au Palais du Luxembourg.

2 Chambre des Pairs. Séance du 10 avril 1840, Rapport du Vicomte Siméon. *Impressions des Assemblées.*

3 Rapport du directeur des Beaux-Arts, Archives Nationales F 21 585. Le prix de quarante cinq mille francs était fixé par décision du 1er mai 1840. Il avait été fixé à trente six mille dans un devis de Gisors du 25 juillet 1839, Paris, Archives nationales F 13 1080.

4 *Chambre des Pairs.* Demandes de travaux. Archives Nationales F 21 585.

5 D. Siler, *Correspondance*, t. II, n° 347, 4 janvier 1840.

6 *Beaux-Arts*, dans : *L'Artiste*, 2e série. t. VII, 1841, pp. 425-426. Le *Journal des Artistes*, 8 août 1841, pp. 89-90. David d'Angers qui s'étendit peu sur les œuvres de ses contemporains sculpteurs remarqua le *Jour* et la *Nuit* dans ses carnets non publiés. A leur propos et malgré les critiques qu'il exprime, il nota : « Pradier est certainement l'homme le mieux doué pour les arts qu'il est possible de rencontrer. » H. Jouin, *David d'Angers, sa vie, son œuvre*, Paris, 1878, t. 2, pp. 305-306.

7 A Louise Colet, 30 août 1846, *Correspondance*, éditée par J. Bruneau, vol. I, pp. 320-321.

8 De Caso, *supra*, p. 27.

9 A Alphonse de Cailleux, juin-juillet (?) (1847), publiée par Théophile Silvestre, *Histoire des artistes vivants*, Paris, 1856, p. 220.

10 A Jules Canonge, 22 octobre 1848, Bibliothèque municipale de Nîmes.

11 A. Boime, *The Second Republic's Contest for the Figure of the Republic*, dans : *The Art Bulletin*, 1971, pp. 68-83, M. Aguhlon, *Marianne au combat. L'imagerie et la symbolique républicaines de 1789 à 1880*, Paris, 1979.

12 Au Directeur des Beaux-Arts (fin mars 1848), Bibliothèque Publique et Universitaire, Genève.

13 30 mars, 1848, Archives de la famille Pradier.

14 Au ministre de l'Intérieur, le 17 mai 1848 ; signaient : Pradier, Préault, Bonnassieux, Chambard, Thérasse, Dieudonné, Feuchère, Lemaire, Duret, Simart, David d'Angers, Foyatier. Paris, Archives nationales F 21 566.

15 « La Chambre se termine mais je doute qu'on y mette une statue de la République, le concours étant trop tard et l'artiste ne peut avoir le temps matériel de même faire un mannequin. Je n'espère rien de mes esquisses, quoiqu'elles soient bien et notables ; » à Jules Canonge, 19 avril 1848, Bibliothèque Municipale, Nîmes. « Nous avons remarqué plus ou moins à l'exposition générale les esquisses 133 et 135 attribuées à M. Pradier. » *Symbolisme de la République*, dans : *Revue de Paris*, 1er juillet, 1848, p. 187.

16 M. Aguhlon, *op. cit.*, p. 110.

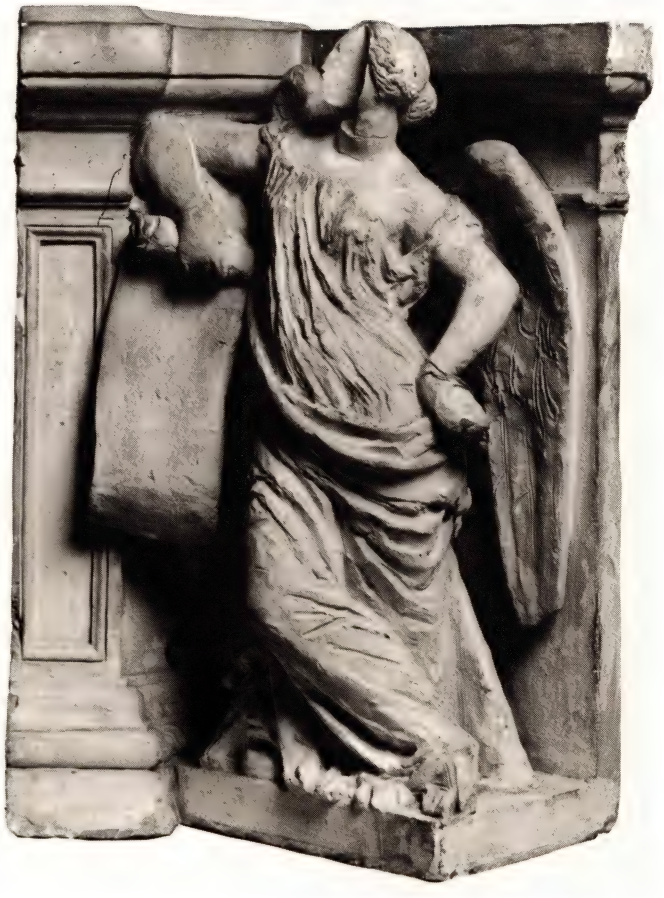
17 Genève, MAH., Inv. 1852-62.

18 « M. Pradier est parti, dit-on, pour l'Italie, après avoir offert au ministre de l'Intérieur une statue de la jeune République de 1848. Le statuaire de l'exfamille royale... n'a eu rien de plus pressé pour témoigner de sa reconnaissance publique des bienfaits de Louis-Philippe et des siens, que de fabriquer en toute hâte, une personnification qui n'a rien de républicain que le nom... Mais il n'est pas temps encore de soulever le voile de toutes les turpitudes qui se sont abritées à l'ombre d'un grand nom. » *Actualités. Souvenirs*, dans : *Journal des Artistes*, 31 mars 1848.

28 Deux figures pour la fontaine Molière

Esquisses en plâtre, H : 58 cm.
Genève, MAH., Inv. 1852-10 et 1852-10 bis.

L'inauguration de la *Fontaine Molière* [1] ou du *Monument à Molière* — car on allait hésiter sur la dénomination — le 15 janvier 1844, en plein Paris, rue de Richelieu, fut un événement que les individus et les institutions célébrèrent avec une solennité particulière. La presse quotidienne et hebdomadaire fut unanime pour en rapporter le détail : de longs extraits des discours prononcés furent cités ; les festivités qui donnèrent lieu à des cortèges dans les lieux parisiens où Molière avait vécu, étudié et travaillé, furent commentées. Malgré un mauvais accueil fait au monument, la presse illustrée publia des images nombreuses des cérémonies. On avait réuni des délégations municipales, des membres des corps savants, des sociétés littéraires, des artistes des différentes scènes parisiennes ; des écoliers dont la presse conservatrice fit remarquer que « des mesures uniquement motivées sans doute par le peu d'étendue de l'emplacement servant de théâtre à cette fête en avaient tenu à l'écart. » [2] Un bataillon de la Garde Nationale et des haies de soldats contribuèrent autant à honorer Molière qu'au maintien de l'ordre. La presse libérale allait plus loin : « Luxe et indigence ! faste et avarice ! fanfaronnade et couardise ! Telles sont les expressions par lesquelles on caractérisait, sur tous les tons, ce déploiement de forces et cette parcimonie de couronnes... Le grand homme a eu beau faire... Tartufe a eu sa postérité... Le peuple a donc été tenu loin du monument. » [3]



Pour bien apprécier la portée et les enjeux de l'entreprise, il faut garder à l'esprit son caractère de nouveauté et sa coloration politique. Paris, dans les années 1840, n'avait encore élevé aucun monument sur la voie publique à l'un de ses « enfants » dont le renom acquis dans les lettres ou les arts lui avait assuré une notoriété nationale ou mieux, universelle. Avec Molière, « les places publiques de Paris cessent enfin d'appartenir exclusivement aux rois. »[4]

En ce qui concerne ceux que l'on considérait, au début du XIX siècle, être le noyau de la culture nationale, à savoir les écrivains du siècle de Louis XIV, on avait dans les premières décennies du siècle honoré quelques-uns de ces grands hommes par des monuments comprenant des statues — sans être toujours destinées à la voie publique — dans les lieux qui les avaient vus naître. Ainsi, et pour ne citer que ceux qui avait écrit pour la scène, Racine à la Ferté-Milon, Corneille à Rouen[5]. Molière, ce Parisien, que l'on distinguait d'ailleurs de ses contemporains grâce à la communicabilité immédiate de son œuvre, appréciée et jugée comme plus « populaire », plus universelle et possédant par là même, plus que d'autres, les qualités du génie, avait été oublié. Le sculpteur David d'Angers qui, plus que tout autre à cette époque, avait réfléchi sur la mission de la statuaire comme agent de la distribution des hommages publics, avait déploré l'inconcevable absence d'un monument à Molière : « Certainement, tout le monde applaudit à la noble pensée d'élever des statues aux grands hommes qui ont fait la gloire de la France. Mais n'êtes-vous pas étonné, comme moi, de l'inconcevable oubli que l'on a fait peser sur notre Molière, le seul grand homme dont le génie ne soit pas contesté par les étrangers ? Molière n'a pas de statue, lui qui devrait en avoir une colossale sur la plus belle place de Paris... N'y a-t-il pas lieu de rappeler aux hommes de notre génération que la France doit un monument à ce grand génie, si elle ne veut pas que le monde soit en droit de penser que les Tartufes, dont Molière a si puissamment flétri les manœuvres, poursuivent encore sa mémoire ? »[6] L'enjeu était donc d'importance intellectuelle et sociale. En fait, l'idée d'ériger à Paris un monument à Molière était dans l'air bien avant les années 1840. Le tragédien Lekain y avait pensé en 1773 ; pendant la Révolution, Alexandre Lenoir avait recueilli les restes de Molière dans un monument collectif érigé au Jardin-Elysée du Musée des

monuments français, avant qu'ils fussent déposés en 1817 dans le tombeau élevé au Père-Lachaise. En 1818, on parla d'un Monument National et une souscription fut ouverte ; elle languit jusqu'en mars 1838. Néanmoins en décembre 1836, une conjoncture heureuse se présenta, mettant en évidence, dans les termes même de l'administration municipale, une raison pratique : « La nécessité d'élargir la voie publique sur l'un des points les plus fréquentés de la capitale avait déterminé l'administration municipale à reculer et à reconstruire l'ancienne fontaine qui se trouvait sur cet emplacement. A la même époque, les sociétaires du Théâtre Français appellant mon attention sur la proximité de la maison où était mort Molière me fournit l'heureuse pensée de consacrer le nouveau monument à la mémoire de ce grand homme... » [7] En 1838, une nouvelle souscription nationale fut ouverte qui progressa rapidement et une commission fut formée dans laquelle, très vite, les avis se partagèrent à propos de l'emplacement du monument ou, en d'autres termes, de la convenance qu'il y aurait à donner priorité à une fontaine publique sur un monument consacré à Molière. De plus, restait le désavantage financier si l'emplacement de la rue de Richelieu était abandonné car dans ce cas la souscription perdrait la forte participation promise par la ville. Fin 1838, les minoritaires dans la commission, F. Arago et N. Lemercier qui avaient choisi pour emplacement de la statue la Place de l'Institut à l'extrémité du Pont des Arts, démissionnaient momentanément [8]. Les archives sont lacunaires en ce qui concerne les partis artistiques considérés. La commission, pressée de ne pas perdre le concours de la ville, se prononça pour l'emplacement de la rue de Richelieu et la presse décrivait ainsi le projet de Visconti : « Molière sera assis dans le fauteuil consacré du *Malade imaginaire* ; deux pilastres et deux colonnes supporteront un entablement avec un fronton arrondi. Une *Renommée* occupera le tympan de ce fronton et planera sur la statue, les deux mains pleines de couronnes ; aux deux côtés de Molière, entre deux colonnes, seront deux figures, la *Comédie* de caractère et la *Comédie* imbroglio ; les bas-reliefs accompagnant la première représenteront les scènes du *Tartufe*, du *Misanthrope* et des *Femmes Savantes* ; au-dessous de la seconde viendront *Pourceaugnac*... » [9] Il semble qu'au moment où ce projet est rapporté dans la presse, à la fin de 1838, Pradier n'ait pas encore été pressenti et que, seul Seurre ait été désigné pour l'ensemble de la décoration sculptée entourant la statue de Molière [10]. Pradier se contentera de ce qui n'était pas encore fermement décidé ni dans le programme ni, peut-être, à propos du nom de l'artiste, à savoir les deux figures allégoriques entourant la statue et son socle... Il commencera ses esquisses, vraisemblablement celles de Genève, à la fin de 1839 [11] pour ne recevoir une commande ferme qu'en 1841 après que la commission l'aurait sommé de respecter dans la conception de ses figures le fait qu'elles étaient accessoires dans la composition de l'ensemble du monument [12].

Les deux esquisses montrent probablement ce qui fut son parti initial car elles illustrent des hésitations que révèle la décision prise par Pradier de consulter, à propos de son travail, ses amis hommes de lettres : il pense à Jules Janin, à Gustave Planche mais s'arrête à Victor Hugo qu'il « préfère ». [13] On ne connaît pas de croquis ou dessins se rapportant au parti choisi pour ces esquisses : Pradier flanque la statue de Molière de deux *Renommées* aux ailes puissantes, chacune tenant un rouleau déployé et montrant à ses pieds un masque antique. Seule la liste des œuvres de Molière inscrites sur ces rouleaux eût pu, comme d'ailleurs dans l'œuvre finale, les différencier. Leur pose rappelle de plus ou moins loin des statues de muses antiques, mais dans l'arrangement des lourds drapés, Pradier leur impose un aspect indubitablement moderne. Il use d'un canon de proportion ramassé et leur prête un déhanchement accusé, c'est une perversion des modèles antiques qu'il pratique comme d'autres artistes romantiques dessinateurs et sculpteurs des années 1830 — pensons aux figures féminines debout ou couchées décorant d'innombrables frontispices de livres et, en sculpture, aux statues colossales de l'*Eglise* et de la *Foi* pour le bénitier de l'église de la Madeleine qu'Antonin Moine avait montrées au Salon de 1836.

On ne connaît que quelques croquis qui illustrent la transformation des *Renommées* en deux figures : la *Comédie légère* et la *Comédie sérieuse*, on les appellera, en 1844, la *Muse enjouée* et la *Muse grave*. Il semble qu'en les composant Pradier ait joui d'une certaine latitude dans le choix des allégories ; sur un dessin pour la *Comédie légère*, il note : « une Comédie, une Vérité, la Philosophie ou la Gloire » [14]. Les modifications apportées à l'esquisse portent sur des détails du costume : dans un dessin, il découvre presque entièrement le nu, dans un autre, on voit le parti choisi pour la *Comédie légère* ; il entr'ouvre la tunique comme un déshabillé ; il sème d'étoiles celle de la *Comédie sérieuse*, ajoute un collier [15]... tout cela, néanmoins, reste accessoire. Ce que l'exécution en marbre transformera [16], c'est le caractère trapu que présentent les esquisses ; les statues prendront un tour élancé, une pose plus déséquilibrée, dirait-on, par l'accentuation des masses projetées hors des lignes d'aplomb des figures. Ici encore on parlera, cette fois sans doute en connaissance de cause, de portrait. Théophile Gautier alla jusqu'à prononcer, ou peu s'en fallut, le nom de Louise Pradier : « la figure de droite est un portrait que tout le monde reconnaîtra : ce n'est pas un défaut, car la tête est jolie ». [17] L'accueil critique réservé au monument exprima des arguments dans lesquels on ne peut entrer ici. Si l'on distingua les figures de Pradier et si l'on souligna unanimement leur élégance et la virtuosité que montrait l'exécution dans le marbre, on fit des réserves nombreuses sur le parti auquel Visconti fut tenu d'adhérer, vu l'emplacement ingrat [18]. Le *Molière* de Seurre fut jugé, comme il le mérite, une œuvre insignifiante, difficile à voir, parce qu'en bronze et se perdant dans la niche ; on souligne le mot « qui l'abrite ». L'hommage fut donc généralement perçu comme ayant été escamoté mais son exemple, plus que sa réussite, fut retenue : deux semaines après l'inauguration, l'éditorial de l'*Artiste*, en première page, réclamait, pour Paris, un monument à Voltaire [19].

1 La *Fontaine Molière* donna lieu, en 1841, à la vente par souscription d'un modèle fac-similé réduit, exécuté par Dantan jeune dans un matériau « semblable au plus beau marbre » inventé par Greenwood et Savoie, rue d'Angoulême, à Paris.

Fontaine Molière.

Une note de Cavé, directeur des Beaux-Arts, à propos d'une demande de Menissier et Cie, qui sollicitaient l'adhésion du gouvernement à ce projet, se lit : « Quel sera le travail ? Il me semble qu'il n'entre pas dans la classe de ceux que l'administration doit encourager » (Paris, Archives nationales, F 21, 575). Des réductions en plâtre des statues de la *Fontaine Molière* ont circulé dans le commerce (voir *L'Artiste*, 1844, p. 201).

2 *Le Moniteur Universel*, 16 janvier, 1844.

3 *Inauguration du Monument de Molière*, dans : *La Réforme*, 16 janvier, 1844.

4 *Monument de Molière*, dans : *Journal des Artistes*, 17 juin 1838.

5 En 1819, les statues de *Pascal*, *Montaigne*, *Bossuet*, *Corneille*, *Racine*, *La Fontaine* sont respectivement commandées à Ramey, Lesueur, Bridan, Cortot, David, Laitié et Raggi ; « ces figures doivent être en marbre dans la proportion de six pieds... elles seront placées dans les villes où les hommes qu'elles représentent sont nés, ou dans les villes les plus voisines du lieu de leur naissance » *Le Moniteur Universel*, 12 mars, 1819.

6 Brouillon d'article pour *Le Temps* publié par H. Jouin, *David d'Angers...*, Paris, 1878, vol. 2, p. 352.

7 Discours du Comte de Rambuteau, préfet de la Seine, le 15 janvier 1844, dans : *La Réforme*, 16 janvier 1844.

8 *Monument de Molière*, dans : *Journal des Artistes*, 30 décembre, 1838, pp. 404-405.

9 H., *Monument de Molière*, dans : *Journal des Artistes*, 17 juin, 1838, pp. 350-351.

10 Conseil municipal de Paris, séance du 21 juin 1839, cité dans : *Notice sur le monument érigé à Paris par souscription à la gloire de Molière*, Paris, 1844.

11 A Juliette Drouet, fin novembre 1839 (voir *infra* note 13). De Rome, le 7 octobre 1841, Pradier écrira à Henraux : « Pour ce qui s'agit des figures de la fontaine de Molière, elles me sont commandées tout à fait et j'ai déjà écrit à Cavé pour qu'il me donne la somme convenue pour le marbre. » (D. Siler, *Correspondance*, t. II, n° 381).

12 « Pradier faisait bien vite de l'accessoire le principal, à ce point que le conseil municipal de la bonne ville de Paris a fini par s'en inquiéter, et qu'il a appelé le grand sculpteur à sa barre, pour s'entendre dire qu'il n'eût pas ainsi à usurper plus de gloire qu'il ne lui en revenait... reste à savoir comment fera Pradier pour amortir l'effet de ces deux belles statues qui devaient représenter la sagesse et le sourire de Molière, la sagesse badine, le sourire sérieux. » J. Janin *Le Salon de 1840*, dans : *L'Artiste*, t. V, 1840, p. 271.

13 « Je vous remercie... d'avoir parlé de moi à M.V.H. au sujet des deux statues qui doivent décorer le monument de Molière... Je connais J. Janin, Planche, etc..., mais V.H., celui-là, je le préfère. Je suis en train de faire mes esquisses en terre. Aussitôt faites, j'aurais le plaisir de vous écrire pour l'avertir et le prier de venir les voir. » A Juliette Drouet, fin novembre 1839 (D. Siler, *Correspondance*, t. II, n° 346 ; voir également, *ibid.*, n° 345).

14 Vente anonyme, Paris, 11 et 12 décembre 1958, n° 279 (renseignements communiqués par M. Gérard Hubert).

15 Musée de Genève, Inv. 1852-71 (Catalogue n° 130) ; Musée d'Angers ; Bibliothèque Inguimbertine, Carpentras, Correspondance Laurens, Fol. 19.

16 Un grand nombre de lettres de Pradier à Henraux traitent des questions concernant le choix du marbre et l'exécution, voir, D. Siler, *Correspondance* t. II, *passim*.

17 *Le Monument de Molière*, dans : *La Presse*, 22 janvier 1844.

18 C. Daly, *Chronique. Inauguration de la Fontaine-Molière*, dans : *Revue Générale de l'Architecture et des Travaux Publica*, 1844, pp. 46-47.

19 *Le Monument de Voltaire*, 28 janvier 1844.

Fontaine de l'Esplanade à Nîmes.

29 La fontaine de l'Esplanade

Modèle en plâtre de la *Ville de Nîmes*, H : 125 cm.
Signé : J. Pradier.

Modèles en plâtre de *Nemausa*, *Le Rhône*, *Le Gardon*, H : 87 cm.
Modèle en plâtre de *Ura*, H : 85 cm.
Signé et daté : J. Pradier 1845.
Genève, MAH., Inv. 1900-43 (Propriété de la Fondation Gottfried Keller).

Modèle en terre crue pour la *Ville de Nîmes*, H : 36,5 cm.
Maquette en plâtre de la fontaine, H : 102 cm.
Nîmes, Musée d'art et d'histoire.

Réductions en plâtre de *Nemausa* et de *Ura*, H : 32 cm.
Genève, MAH., Inv. 1910-235 et 1910-236.
Paris, Musée des Arts décoratifs, Inv. 19672 et 19673.

La construction de la *Fontaine de l'Esplanade* [1], à Nîmes, dessinée par Questel et décorée par Pradier, fut décidée en 1844. L'œuvre, sans doute la plus remarquable de son genre élevée en France dans les deux premiers tiers du XIXe siècle, fut inaugurée le 1er juin 1851. Ses dimensions monumentales, une élévation totale de près de onze mètres, son emplacement qui commande un vaste site urbain, l'élégance retenue du dessin architectural, enfin l'importance accordée dans le monument à la décoration sculptée, cinq figures colossales détachées et haut placées, tous ces traits la distinguent des autres fontaines monumentales construites à Paris ou en Province à la même époque. Qu'on songe, à Paris où l'on débat sérieusement, dans

les années 1830, des aspects utiles et artistiques de ce genre [2], aux constructions pratiquement contemporaines de l'œuvre de Questel et de Pradier : les fontaines jumelles de la place de la Concorde dues à Hittorf ; la fontaine Saint-Sulpice, la fontaine Louvois et la fontaine Molière, dues à Visconti. La sculpture à figures est certes présente, dans ces ensembles, mais elle ne reçoit pas le développement spectaculaire que Questel et Pradier lui accordent à Nîmes [3]. La critique qu'en firent les architectes, soucieux de la question de la hiérarchie des effets lorsque l'architecture et la sculpture s'expriment dans un même monument et jaloux de l'autorité de leur art dans la définition du type est à cet égard révélatrice : « ... Jamais peut-être autant qu'à notre époque, on n'a vu l'égoïsme de la spécialité dans les arts si naïvement affichée. Aujourd'hui le peintre qui s'empare des murs d'un édifice est sans souci aucun de l'effet d'ensemble du monument ; car il ne s'occupe que de sa peinture ; il en est de même du sculpteur » [4].

L'entreprise nîmoise est connue dans ses grandes lignes et l'on a récemment précisé les articulations importantes de la commande [5]. Le projet auquel on pense dès les premières années de la Monarchie de Juillet, se rattache à un programme de renouvellement urbain qui aménage le vaste site de l'Esplanade en lui faisant relier le centre de la ville à la voie ferrée projetée dont l'embarcadère est placé hors des anciens remparts : le choix de Questel et de Pradier témoignent de l'activité intellectuelle et artistique de Nîmes sous la Monarchie de Juillet et de son aisance économique. En 1836, Questel reçoit la commande de la construction de l'église Saint-Paul, le premier grand édifice néo-roman construit en France dont Hippolyte Flandrin décorera l'abside, en 1848-49, d'une grande image étonnamment moderne [6]. Quant à Pradier, on sait que dès la fin des années 1830, il lance une grande offensive dans les villes du midi de la France, sollicitant et obtenant de nombreuses commandes et achats. En 1843, à la suite de la commande faite par la municipalité de Nîmes, du buste du baron de Feuchères, une personnalité politique importante, il se trouve en rapport avec des intellectuels et artistes nîmois [7], avec lesquels il entretiendra des relations suivies très favorables à la diffusion de son œuvre. En 1846, il propose au gouvernement l'acquisition d'une œuvre majeure, la *Poésie légère* pour le musée de Nîmes ; le baron de Feuchères interviendra et obtien-

Plâtre, Genève MAH.

dra que l'œuvre soit attribuée à Nîmes.
Le dessin de la Fontaine est évidemment l'expression de la pensée de Questel. Le projet fut adopté à l'unanimité parmi vingt-sept autres présentés. Il est ainsi décrit dans le procès-verbal des délibérations du jury qui le choisit : « il est dessiné avec énormément de goût et de talent et comme la statuaire y domine, il aurait pour la ville de Nîmes, déjà si riche en architecture, l'avantage d'y introduire un monument d'un genre qui lui manque aujourd'hui »[8]. Questel disposait, autour d'une statue de la ville les « fleuves et fontaines dont les eaux arrosent son territoire et qui peuvent un jour être appelés à alimenter la fontaine même », selon une iconographie canonique dont Hittorf avait fait usage en plaçant quatre grandes figures, symbolisant les quatre fleuves de la France, dans un projet d'ensemble pour la place de la Concorde, adopté en 1835.
Le 1er août 1845, le maire de Nîmes et Pradier passaient une convention qui spécifiait entre autres points que « les cinq figures seront exécutées conformément aux dessins fournis par M. Questel architecte, lesquels dessins ont été communiqués à M. Pradier et qu'il déclare bien connaître... la figure principale représentant la ville de Nismes avec ses attributs... quatre autres figures représentant des fleuves et des Nayades assises entourées d'attributs et de dauphins... M. Pradier de concert avec M. Questel architecte, fera immédiatement exécuter un modèle en plâtre de l'ensemble de la fontaine, au dixième de l'exécution... »[9] Les termes indiquent clairement l'autorité de l'architecte dans le choix du programme sculpté, les dessins de Questel connus aujourd'hui le confirment. Il fut exécuté avec peu de changements et dans l'architecture et dans la sculpture. Questel reprit pour la fontaine le type de résonance italienne et de clarté néoclassique d'un fort massif central élevé formant un piédestal quadrilobé sur lequel s'articulent, au-dessus du bassin et à des hauteurs différentes, des vasques semi-circulaires portées par des pieds et des massifs de refend fortement détachés supportant les statues colossales. La correspondance de Pradier pendant les années 1844-1851 et les souvenirs de ses amis nîmois, ceux, particulièrement, de Jules Canonge nous renseignent sur la genèse de l'œuvre. Canonge a rappelé, malheureusement de façon trop brève, que Pradier, « avant d'être venu à Nîmes... fit à Paris, sur des renseignements peu exacts et mal compris, mal

interprétés par lui, les modèles des cinq colosses… Il nous les envoya et ses praticiens procédèrent à la mise au point… Dès son arrivée à Nîmes, je fis observer à Pradier qu'il avait interverti le caractère de nos deux nymphes… » [10] Le programme arrêté par Questel, la convention du 1er août 1845 l'indique, prescrivait des fleuves et des naïades assises. L'architecte prévoyait une décoration sculptée qui associait la Ville de Nîmes à des personnifications qui étendaient considérablement ses délimitations municipales puisque, à côté d'une source locale, la *fontaine de Nîmes* [11], figuraient, de plus, *la fontaine de l'Eure*, près d'Uzès, et les deux fleuves plus distants du *Gard* et du *Rhône*. Ils présentaient une métaphore d'une abondance aquatique que ni la ville de Nîmes, ni le débit de la fontaine, et de loin, ne possédaient. Ce programme, en définitive illusoire, était néanmoins exprimé dans le puissant vocabulaire des représentations antiques, réaffirmées à la Renaissance, qui symbolisaient les fleuves actifs par des figures masculines et les sources passives par des figures féminines. Les esquisses conservées à Nîmes, les quelques dessins de Pradier connus aujourd'hui et le modèle de Genève montrent peu de changements entre la conception et l'exécution des figures. S'il se place dans la position privilégiée suggérée par l'orientation de la statue de *Nîmes*, le spectateur découvre d'abord le *Gard* et la *fontaine de Nîmes* tandis que le *Rhône* et la *fontaine de l'Eure*, antithétiquement, se profilent à l'arrière. La façon dont Pradier identifie les quatre figures assises, leur attitude, le pied posé sur une urne, l'économie du nu et du

Terre crue, Nîmes MAH.

Plâtre, Nîmes MAH.

drapé, reste sensiblement la même dans l'esquisse et dans le modèle, tandis que quelques modifications dans la nature et la disposition des attributs sont plus apparentes quand on compare les dessins aux esquisses [12]. Le *Rhône*, ainsi, est fixé dans l'esquisse dans la pose qu'il assumera dans la figure finale, tel un Jupiter assis et frontal, un bras posé sur un aviron, l'autre sur un masque tragique qui signifie le caractère imprévisible de ses entreprises ; le *Gard*, conçu comme un bouillant Neptune, exprime, lui, la puissance du cours qui l'anime, tandis que les figures des fontaines restent plus allusives et sont plus difficilement identifiables dans leurs personnalités géographiques. Canonge, nîmois cultivé pour lequel les significations locales importaient, a insisté sur le fait que Pradier « avait interverti le caractère de nos deux nymphes... une... plaisait plus généralement que l'autre ; on avait pris l'habitude de voir en elle la source de Nîmes, et l'on persista à vouloir qu'elle la personnifiât. Celle, au contraire, dont la tête porte la couronne tressée avec art, dont les mains tiennent le plectrum et la lyre, celle qui, élégante et noble, se révèle bien comme le poétique génie des temps antiques et de l'onde pure chantée par Ausone, fut inscrite comme nymphe rustique. » [13] Tout portait Pradier à concevoir ses deux personnifications sous une forme qui évoquât, moins deux symboles non équivoques, que deux nymphes, l'une rustique, comme en fait la voyait Canonge, peu « noble », méditant sur l'apparence tranquille de l'eau à ses pieds, jouant le rôle du miroir qui lui renvoie l'image de sa beauté, l'autre, urbaine, le front paré, célébrant par sa musique un des aspects de sa nature, mais également l'activité de son esprit. L'incident qui opposa Pradier à Questel au sujet des inscriptions que ce dernier réclama pour identifier les œuvres sur la fontaine est aussi intéressant en ce qui concerne le choix de la langue des inscriptions. On choisit finalement le latin, décision à laquelle s'opposait Pradier [14]. La figure de *Nîmes*, elle, était ouverte à autant d'équivoques si l'on voulait préciser son sens : dans les dessins et les esquisses connues, Pradier la représenta sous la forme d'une femme parée, portant le peplos à plis serrés, la tête surmontée d'une couronne formée de la réunion des façades des trois fameux édifices antiques de la ville et de celle du Palais de Justice, nouvellement construit dans un style néoclassique. Elle tient à la main un rameau d'olivier, symbole

commode et de sens peu précisé ; pacifique et conciliateur, il rappelle les tiraillements religieux et politiques qui agitèrent, pendant ces années, une population très engagée dans ces questions ; de plus, il rappelle autant la civilisation de la ville qu'il est le « symbole » [15] de son industrie. Curieusement, l'adjonction du bouclier comme attribut paraît tardive car il apparaît dans un seul dessin [16] et pas dans les esquisses ; il reçut, en fait, une modification de dernière heure, changeant de forme et perdant la galerie des Nîmois célèbres anciens et modernes représentés en médaillons et visibles sur le modèle de Genève pour ne figurer, dans l'œuvre finale, que comme le support des armes de la cité.

Si l'unanimité se fit autour de l'intérêt artistique des figures, les efforts de Questel et de Pradier furent perçus justement par la plupart comme une entreprise somptuaire, une œuvre d'art remarquable, certes, mais dont le caractère même de décoration et d'entreprise de prestige était dénoncé car il allait de pair avec la faillite de ses ambitions utilitaires. Comme on l'a remarqué, lors de l'inauguration de la Fontaine, c'est l'œuvre de Questel à Saint-Paul, inaugurée en novembre 1848, qui évoquait à Nîmes des questions autrement brûlantes : « Il n'y a aucune comparaison à établir entre la froideur officielle qui présidait à la cérémonie d'hier, et l'enthousiasme qui signala la dédicace de la belle église Saint-Paul. C'est que ce dernier monument, reproduction intelligente et pure des plus nobles types de l'art chrétien avait, pour ainsi dire, ses fondements dans la foi et dans le cœur de toute une population, tandis que la nouvelle fontaine, avec ses rares et minces filets d'eau et la barrière qui défend l'approche de ses bassins, n'est même pas un monument d'utilité publique » [17].

1 Des réductions des figures assises de la Fontaine semblent avoir été répandues du temps même de Pradier, Pradier à Poggi, s.d. (14 août, 1846) Bibliothèque Municipale de Nîmes. Vers 1875, les fondeurs Boyer et Rolland en proposaient des réductions en bronze, sous le nom de *Harmonie*, *Nymphe des eaux*, *Rêverie*, le *Gardon*. Après 1900, la Fonderie du Val d'Osne offrait la *Fontaine de Nîmes* et la *Fontaine de l'Eure* réduites au quinzième d'exécution sous le nom de *Mélancolie* et d'*Harmonie*. Des statuettes de ces deux figures, de 33 cm de hauteur furent reproduites par l'atelier du mouleur Salvatore Marchi.

2 *Les fontaines publiques à Paris*, dans : *L'Artiste*, VIII, 1834, pp. 25-28.

3 L'intérêt de Pradier pour les fontaines est attesté par une lettre qu'il adressa à Hittorf, 2 mai 1840, D. Siler, *Correspondance*, t. II, n° 350.

4 H. Sirodot, *Fontaine de l'Esplanade à Nîme*, dans : *Revue Générale de L'architecture et des Travaux Publics*, vol. 9, 1851, pp. 352-356.

5 J. Salles, *Fontaine monumentale érigée sur la place de l'Esplanade à Nîmes par MM. Questel et Pradier*, dans : *Mémoires de l'Académie du Gard*, 1850-1851, pp. 19-218 ; A. Margarot. *La Fontaine de l'Esplanade*, dans : *Némausa*, 1, 1883, pp. 251-256, II, 1884-85, pp. 25-32 ; Ph. Bordes, *La fontaine de l'Esplanade par Charles Questel et James Pradier. Anatomie d'une commande municipale à Nîmes (1844-1851)*, dans : *Bulletin de la Société Languedocienne de Géographie*, 1982, nos 3-4, pp. 329-339.

6 M. Driskel, *Painting, Piety and Politics in 1848 : Hippolyte Flandrin's Emblem of Equality at Nîmes*, dans : *The Art Bulletin*, juin, 1984, pp. 270-285.

7 « Je vous remercie bien vivement des soins obligeants que vous avez bien voulu prendre pour engager M. David à se charger du buste du Gal. de Feuchères ; puisqu'il s'y refuse, nous vous serions bien reconnaissants si vous vouliez bien le proposer à M. Pradier et à défaut à MM. Petitot ou Cortot ; je désigne M. Pradier puisque je crois me rappeler que, dans nos conversations sur ce sujet, vous le placiez volontiers en première ligne... » Le maire de Nîmes à Barbier-Walbonne, 11 juillet, 1843, Archives municipales de Nîmes.

8 Bordes, *art. cit.*, p. 331.

9 Catalogue n° 222.

10 *Passim. Notes, Souvenirs et documents...*, Paris 1863, p. 29.

11 E. de Ganay, *Le Jardin de la Fontaine à Nîmes*, dans : *Gazette des Beaux-Arts*, Octobre 1959, pp. 203-214.

12 Catalogue n° 128.

13 *Op. cit.*, pp. 29-30. Canonge remarque : « Pradier visita chaque source, étudia chaque site ; je le mis au courant de leurs traditions historiques. Il reconnut l'erreur, et *me dit et me répéta dans plusieurs circonstances*, qu'il se rangeait à mon avis. Comme il ne s'agissait que d'une simple substitution, le mal n'était pas grand, le remède était facile. Une révolution intervient avec tous les changements que traînent après eux ces orages... tout se réduit à une concession que n'aurait, du reste, point dû faire un maître aussi éminent ».

14 « A présent, pour ce qu'il s'agit des noms des statues, il y a longtemps que j'ai fait savoir que je n'en voulais pas... » à Jules Canonge, 22 juin, 1850, Bordes, *op. cit.*, p. 335.

15 H. Révoil, *Inauguration de la fontaine de l'Esplanade à Nîmes*, dans : *L'Illustration, Journal Universel*, 14 juin 1851, p. 373.

16 Catalogue n° 127.

17 S. Morelot, *Messager du Midi*, 4 juin, 1851, p. 3, cité par Bordes, *op. cit.*, p. 338.

Plâtre, Genève MAH. Voir note 1.

Plâtre, Nîmes MAH.

30 L'Industrie

Modèle en plâtre, H : 114 cm.
Inscrit sur le socle : R.F.
Genève, MAH., Inv. 1852-8.

Cette œuvre est le modèle qui servit à l'exécution de celle, colossale, en pierre, que Pradier termina en 1851 et qui décore, avec la *Justice* de Duret, l'*Agriculture* de Seurre jeune et le *Commerce* de Dumont les quatre piédestaux marquant les extrémités des perrons de la Bourse de Paris [1].
Cette décoration sculptée était la conclusion d'un projet ancien auquel Pradier avait participé, projet qui avait connu de longs atermoiements. Le Palais de la Bourse, qui abritait également le Tribunal de Commerce, avait été commencé sous le Premier Empire par Brongniart et fut terminé par Labarre en 1826. En 1829, le ministère des Finances abandonnait en toute propriété l'emplacement occupé par le Palais et chargeait la Ville de Paris de faire terminer le bâtiment à ses frais. La Préfecture de la Seine avait néanmoins commandé un programme de décoration sculptée pour l'extérieur de l'édifice dont quatre statues en marbre devant être payées chacune vingt mille francs et confiées, la *Justice* à Cortot, l'*Abondance* à Petitot, la *Prudence* à Roman et la *Fortune Publique* à Pradier [2].
Le projet de Pradier pour ce premier programme nous est connu par un dessin identifié après la mort du sculpteur par Lequesne [3] et par les commentaires assez détaillés que nous a laissés un autre élève de Pradier, Etex. « Pradier (en 1825) m'avait fait demander pour lui réparer une figure assise et drapée qui lui était commandée par le Préfet de la Seine M. de Chabrol... je ne saurai dire à quel point je fus ravi devant le plâtre frais sorti du

moule... J'étais en extase, c'était si nouveau pour moi de voir cette souplesse dans l'exécution, ce modelé si facile et charmant... Pradier prit un outil et gratta avec une adresse de graveur la partie la plus maltraitée de sa figure dans le moulage, c'était une couronne de feuilles de vigne où il y avait de grosses grappes de raisins qui pendaient et coiffaient admirablement bien cette tête si parfaitement modelée. » Etex ajoutait que le modèle de la *Fortune Publique* avait été détruit et que l'œuvre « était cependant de beaucoup supérieure à celle qui a été exécutée en pierre depuis par Pradier ».[4] Sur le croquis en question conservé au Musée de Genève est inscrit de la main de Lequesne : *Première pensée de la statue de l'Industrie Place de la Bourse* ; il se rapporte vraisemblablement à la *Fortune Publique*, bien que les détails ne soient qu'esquissés et qu'on ait du mal à y reconnaître la coiffure particulière de la figure telle que la décrit Etex. On voit une jeune femme, vaguement drapée à l'antique, les bras nus, assise sur ce qui semble être un tabouret moderne, la tête gracieusement inclinée ; à ses pieds, derrière elle, se profile une ancre, un attribut peu commun de la Fortune stable et dispensatrice en contraste avec ceux, plus en usage, de la sphère et de la roue, qui expriment sa mobilité.

Les modèles des quatre statues de ce premier programme étaient achevés en août 1827[5] ; les collègues de Pradier les montrèrent aux Salons de 1827 et de 1831. Leur réalisation, pour diverses raisons, fut repoussée. Une lettre de Pradier indique qu'en 1837 il fut question d'exécuter au moins deux des figures : celles de Pradier et de Cortot. Pradier se renseigne auprès de différents fondeurs, Gonon et Crozatier, et propose à l'administration municipale de refaire pour le bronze et pour un prix plus élevé son premier modèle[6]. La même année, des œuvres temporaires en bois et en plâtre peint décorèrent la Bourse à l'occasion du mariage du duc d'Orléans montrant, semble-t-il, une modification du programme primitif : des allégories de la *Force*, du *Commerce*, de la *Justice* et de l'*Abondance* furent choisies.

Ce n'est qu'à la fin de 1848, qu'on pensa à nouveau à la décoration permanente des

Bourse de Paris.

perrons de la Bourse. La *Justice* et le *Commerce* furent retenus, mais en substitua l'*Agriculture* et l'*Industrie* à la *Force* et à l'*Abondance*. Selon Etex, Pradier aurait alors sollicité d'être chargé de l'*Industrie* et en aurait obtenu la commande grâce à Armand Marrast, maire de Paris [8]. Il semble avoir exécuté une esquisse avant de quitter la France pour un séjour qu'il fit à Genève en septembre ; à son retour à Paris, en octobre, le modèle était terminé et il confiait sa satisfaction à son praticien Poggi : « Je crois que cette statue sera ma meilleure en fait de statues assises. Elle va toute seule... [9] » Son exécution se fera sans histoire [10].

Le programme finalement arrêté pour décorer l'extérieur de la Bourse-Tribunal de Commerce avait sans doute été imposé aux quatre sculpteurs ; à cette date, 1848, et dans le monument strictement néoclassique qui était son cadre, il ne pouvait être autre chose qu'allégorique. Il groupait finalement la personnification d'un principe moral et social, la *Justice* et celles des domaines de l'activité humaine qui sont à l'origine de la prospérité des sociétés. Ces allégories exprimaient de vieilles idées déjà pratiquées bien avant le XIXe siècle ; la Monarchie de Juillet les avait reprises à son compte en demandant aux architectes et aux artistes de les intégrer dans les programmes peints et sculptés décorant les édifices et lieux publics [11]. Hittorf, également, les avait employées dans la décoration sculptée des fontaines de la place de la Concorde [12].

Pradier, tout comme ses collègues, a donc repris pour la Bourse le type ancien de la figure allégorique féminine assise, un schéma expressif qui se trouve confirmé à la fin des années 1840 dans ses qualités de

support de l'iconologie civique et politique : pensons à sa récurrence dans les œuvres présentées au concours de 1848 pour la figure symbolique de la République et aux usages « culturels » que Duban, par exemple, lui réserve dans la décoration sculptée qu'il fait exécuter à la même date dans les voussures du plafond du Salon Carré du Louvre. On sait la vogue extraordinaire que la figure allégorique assise connaîtra dans la décoration sculptée du Nouveau Louvre. Ici, l'*Industrie* fait reposer sur son épaule la masse au long manche tandis que sa main droite repose sur une grande roue d'engrenage et une scie circulaire. Derrière la figure, se voit une enclume sur laquelle est posée une coupe ornée dont déborde une parure, une allusion aux applications de l'Industrie à l'art, un thème qui passionne l'opinion dans les années 1840. Contre l'enclume, une ruche sur laquelle se posent des abeilles, le vieil emblème de l'activité des hommes en société.

Dans l'*Industrie* mise en place en 1851 [13], Pradier montrait à nouveau dans la pose de la figure les qualités d'aisance et d'élégance qu'il avait déployées, dix ans plus tôt, dans ses statues de *Lille* et de *Strasbourg* pour la place de la Concorde ; la comparaison de l'*Industrie* avec les œuvres voisines de Dumont, de Duret et de Seurre est à cet égard éloquente. Il fait poser le pied gauche de la figure sur un globe, élevant ainsi le genou et étire en avant la jambe droite ; il reprend le même port de tête, présentant de trois-quart un visage altier qu'il dispose sur un cou presque démesurément élancé ; comme dans sa figure de *Strasbourg*, il projette fièrement le bras droit de la figure hors la ligne indiquée par l'aplomb de l'épaule et de la hanche. Si l'on considère les trois figures assises de Pradier, on est frappé du parti nouveau qu'il a choisi dans la conception de l'*Industrie* et dans l'exécution et du modèle et de l'œuvre en pierre. Le vêtement a été rendu plus « décent », couvrant davantage le nu que le sculpteur avait fait pour celui, plus flottant, de *Strasbourg* et de *Lille*. De plus, sur des traits qui rappellent beaucoup moins le portrait, il a disposé une coiffure plus retenue dans ses effets, moins touchée par la mode ; enfin, il l'a couronnée par un diadème dont l'ornement ajoute à l'œuvre une note archéologique précise [14]. Si l'on ajoute à cela l'exécution plus serrée de drapés flûtés sur le torse et aux pieds de la figure, on compte là autant de traits qui s'accordent avec l'inflexion archéologique, classicissante, qui caractérise les formes et l'expression de plusieurs des dernières figures de Pradier, la *Sapho* assise, entre toutes. On sait combien ce nouveau retour

à l'Antique que Pradier d'ailleurs, n'est pas le seul sculpteur de ces années à pratiquer, pèsera lourdement sur la sculpture du Second Empire.

1 Deux esquisses de l'*Industrie* étaient offertes à la vente après décès de Pradier (n° 44 et 56), vendues « en pleine propriété, avec droit de reproduction en toute nature ». Le modèle figurait sous le n° 63 et fut acquis pour 5 francs pour la municipalité de Genève.

2 A.-J. Grégoire, *Relevé Général des objets d'art commandés depuis 1816 jusqu'en 1830 par l'administration de la Ville de Paris*, Paris, 1833.

3 Catalogue n° 129.

4 *J. Pradier, Etude sur sa vie et ses ouvrages...*, Paris, 1858, pp. 24-25.

5 *Nouvelles des Arts,* dans : *Journal des Artistes*, 26 août 1827, p. 544.

6 A Varcollier, D. Siler, *Correspondance*, t. II, n° 306, (27 février 1827).

7 *Nouvelles des Arts*, dans : *Journal des Artistes*, 14 mai 1837, p. 317.

8 A. Etex, *op. cit.*, p. 25, note I.

9 A Jules Canonge, le 22 octobre 1848, Bibliothèque municipale, Nîmes.

10 A Poggi, son praticien, alors à Nîmes : « Pour votre départ de Nîmes pour Paris, décidez vous-même. Cependant il faut bien finir cette Bourse. Voyez, faites ce que vous voudrez. Attendez en tout cas que je sois à Paris. Je verrai ce que les autres ont fait... » 8 octobre (1848), Bibliothèque municipale, Nîmes. A remarquer une correspondance de Pradier et de Labrouste à propos de la demande de Pradier d'obtenir du gouvernement un atelier plus grand et plus éclairé, Paris, Archives nationales, F 21 775.

11 R.N. Beetem, *Horace Vernet's Mural in the Palais Bourbon : Contemporary Imagery, Modern Technology, and Classical Allegory during the July Monarchy*, dans : *The Art Bulletin*, juin 1984, pp. 254-269.

12 J.-M. Bruson, dans *De la Place Louis XV à la Place de la Concorde*, Musée Carnavalet, Paris, 1982, p. 122.

13 *Beaux-Arts*, dans : *Le Théâtre*, 18 juin 1851.

14 W. Déonna en a identifié la source dans le diadème où les palmettes alternent avec des lotus, à la tête d'un Zeus archaïsant, au Musée du Louvre, acquis en 1836 au prince de Talleyrand. *L'imitation de l'Antique par quelques artistes de la fin du XVIIIe siècle et de la première moitié du XIXe siècle au Musée de Genève*, dans : *Genava*, I, 1923, p. 173 et note 12.

31 Mascaron

Modèle en plâtre, H : 132 cm.
Inscription : J. Pradier, 4 juin 1852.
Genève, MAH., Inv. 1852-99.

Cette œuvre « décorative » à l'expression puissante est un vestige de la décoration que Pradier exécuta, à Toulon, dans la villa du Dr Jules Cloquet, un allié de la famille du sculpteur, dans les années 1840. Pradier a dessiné plusieurs fois la villa du Dr Cloquet et ses environs [1] : il avait exécuté un relief décorant la porte et célébrant l'hospitalité du médecin, représentant le sujet bien connu de la *Maison de Socrate*. Sur un mur de la propriété bordant la mer, il avait composé un mascaron-fontaine qui fut l'objet d'une attention inattendue dans la presse à gros tirage car il fut reproduit dans un article de l'*Illustration* décrivant le site toulonnais et les baignades. Un bois gravé signé Letuaire en montre le détail ; sachant que ce genre d'image, au XIXe siècle, est généralement exact, on voit, en fait, un mascaron légèrement différent de celui dont le modèle est conservé à Genève. Le mascaron disparu est ainsi décrit dans l'*Illustration* : « Nous aperçûmes un bateau dérivant... et s'échouant... sous la mâle tête de fleuve que M. Pradier a sculptée au couronnement d'un jardin d'orangers... » [2] La gravure montre la tête à la physionomie puissante d'une divinité aquatique ; la coiffure est entourée, semble-t-il, de feuilles de roseau et le masque se détache du motif à palmettes qui l'encadre. Ce mascaron fut brisé, comme l'atteste une lettre de Pradier au Dr Cloquet

Détail de l'Urne funéraire (Catalogue n° 32).

datée de juillet 1851 dans laquelle le sculpteur décrit le mascaron comme représentant une tête de Neptune. Pradier suggère que pour le remplacer « nous pourrions faire une sculpture en terre cuite ou en plomb ou en zinc. Venez un moment en passant et nous élèverons un *colosse*. »[3] Le mascaron détruit fut, peut-être, remplacé par un autre d'une iconographie différente. Pradier reprit une figure du thiase marin, un *Océan* dont il a respecté les particularités iconographiques, à savoir les cornes qui en ornent le front et il a décoré la barbe du dieu de deux petits dauphins qui s'en échappent. De plus, il a encastré le masque dans une large conque.

L'œuvre en fonte exécutée par Victor Paillard telle qu'elle a été préservée *in situ* et, curieusement, le modèle de Genève, présentent une particularité inattendue : ils sont signés, sous la barbe du dieu, du nom de Pradier suivi de la date qui fut celle de son décès ; de plus, sous ces inscriptions, ils montrent un petit motif funéraire à la fleur brisée. Les inscriptions et le motif se trouvant en relief sur les deux œuvres, on est amené à penser que l'achèvement et du modèle et de la fonte sont posthumes, et si la date d'entrée du plâtre au musée de Genève est exacte, il suit de peu la mort de Pradier. Ainsi, ce mascaron qui atteste la fascination que Pradier a toujours éprouvée pour le monde aquatique devint-il à la demande de Cloquet ou à la suggestion d'un élève de Pradier, celui qui le termina, un hommage, une sorte de mini-monument dont on ne peut écarter que, tel un portrait idéalisé, il recèle un fort élément biographique.

1 Musée de Genève, Inv. 1852-89-91 (Catalogue n° 147), Paris, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Inv. 1465, 1474.

2 Ch. Poncy, *Les baignades*, dans : l'*Illustration*, 30 août 1845, p. 421.

3 A Jules Cloquet, (entre le 4 et le 20), juillet, 1841, collection particulière, Genève.

4 Voir, sur la villa Cloquet, Dr Fontan, *Les romantiques* à *Toulon, La Malgue et la Villa Cloquet*, dans : *Bulletin des Amis du Vieux Toulon*, n° 12, 1926, pp. 275-290 et n° 13, 1927, pp. 14-25.

Toulon, Villa Cloquet.

Sculptures religieuses et funéraires

32 Urne funéraire

Marbre, H : 85 cm.
Signé et daté : J. Pradier, Fit. 1840.
Genève, MAH., Inv. 1906-28.

Cette *Urne* funéraire monumentale demeure encore à bien des égards une énigme si l'on s'attache à en retracer l'histoire ou même à en éclairer le sens précis et, par là, l'identité. Pradier lui accorda une importance certaine ; fait remarquable, il l'exposa sous le nom de *Vase*, au Salon de 1840, la seule œuvre qu'il soumit cette année-là. On est porté à croire que cette œuvre somptuaire fut demandée à Pradier par un commanditaire distingué ; les biographes attentifs écrivant du vivant de Pradier la mentionnent [1] ; elle ne figura pas dans le catalogue de la vente après décès. Il semble que pour des raisons qui nous échappent elle fût en quelque sorte laissée pour compte dans l'atelier du sculpteur. C'est elle que l'on voit vraisemblablement apparaître dans une vente publique de 1882 [2] ; elle passa alors dans une autre collection particulière avant d'être acquise par le Musée de Genève en 1906. Le caractère d'épave de cette œuvre qui met en évidence le médaillon de la personne dont elle commémore le souvenir mais dont Pradier a laissé en blanc le cartouche sur le col, là où l'on s'attendrait à voir gravés un nom ou une date, tout cela s'accorde mal avec les habitudes marchandes de Pradier qui, pour la plupart de ses sculptures de Salon fait exécuter ses marbres avant d'avoir trouvé un commanditaire ferme. Ici, vu l'investissement important que représente l'exécution soignée de cette œuvre, il est difficile de ne pas penser qu'elle fit l'objet d'une commande précise et que son commanditaire, pour des raisons demeurées inconnues, n'en prit pas livraison : elle n'a laissé aucune trace dans les documents connus aujourd'hui.

Cette œuvre d'une grande allure décorative n'a pourtant pas été ignorée de nos jours. Justement frappé par le programme iconographique élaboré qu'elle déploie dans ses reliefs à figures et dans son ornement, W. Déonna et, avant lui, E. Mareuse, lui ont consacré une assez longue étude [3]. Il faut toutefois en rectifier les conclusions historiques. Au terme d'une lecture attentive des motifs, Déonna confirma les conclusions de Mareuse qui voyait dans cette œuvre une commémoration de l'accident qui coûta la vie au duc d'Orléans, fils de Louis-Philippe, le 13 juillet 1842, à Neuilly. Ni Déonna ni Mareuse ne remarquèrent la date de 1840 inscrite sur l'*Urne* et ils ignorèrent les remarques des critiques qui l'ont décrite quand elle fut exposée au Salon de cette année. Si les commentaires de Déonna sur la nature des motifs représentés dans les figures n'ont rien perdu de leur intérêt et de leur justesse, l'interprétation séduisante qu'il en donne doit être rejetée. Sur le côté principal de la panse de l'*Urne* les personnages s'organisent à droite et à gauche du motif antiquisant immensément populaire dans les arts dès la deuxième moitié du XVIIIe siècle : l'urne funéraire érigée sur un autel ou un cippe. Réduction de l'Urne elle-même, ce motif se profile devant un saule pleureur dont une branche est cassée et porte en relief le portrait en médaillon du défunt ; à gauche, une femme éplorée se dirige vers l'autel, le cachant en partie ; derrière elle, un groupe de deux figures, visiblement l'*Espérance et la Foi* avec leurs emblèmes ; à droite, un *Asclépios* barbu et pensif, appuyé sur son emblème, le bâton autour duquel s'enroule un serpent ; derrière lui, le groupe d'une *Charité* dont l'enfant le plus âgé, semblant s'inspirer de la scène, en consigne le sens sur une table. Déonna a justement remarqué qu'un Vase antique à l'iconographie bacchique conservé au Louvre a fourni à Pradier l'ordonnance générale de la composition [4] et il a retrouvé les sources archéologiques proches ou lointaines de la plupart des motifs. Moins heureusement, il a proposé de cette scène une explication qui en ferait une lamentation sur la mort du duc d'Orléans : « Assistée des deux symboles chrétiens, la *Foi* et l'*Espérance*, la famille du duc d'Orléans se lamente... C'est la mère en larmes, la reine Marie-Amélie ; c'est le père, le roi Louis-Philippe, qui devient un *Asclépios* peut-être parce

qu'il doit guérir la France de ses maux, tel le divin médecin ; c'est l'épouse, la duchesse d'Orléans, accompagnée de ses deux enfants, le comte d'Artois et le comte de Paris. »[5] La scène figurée au revers de cette composition semblait confirmer sa lecture : on y voit, certes, un motif curieux : comme arrêtée dans son cours par le *Temps* brandissant son sablier, une figure ailée une *Gloire*, conduisant d'une main énergique un quadrige funèbre et portant, de l'autre, un long flambeau, semble laisser échapper du char le corps nu et défaillant d'un homme frêle et jeune qui tient dans sa main droite un style et sous son bras gauche une table ; derrière lui et prête à le recevoir, les bras étendus, une figure portant une couronne tourelée et associée à une corne d'abondance qui se répand, émerge du sol à mi-corps. Déonna a vu dans cette scène une figuration de l'accident mortel survenu au duc d'Orléans : Pradier l'aurait représenté sous la forme de « l'imprudent Phaéton précipité du quadrige céleste, d'autant mieux que le mot Phaéton désigne dans la langue moderne une légère voiture analogue à la calèche qui portait le duc. »[6] En l'absence d'une identification du bénéficiaire de l'*Urne*, l'image de l'attelage céleste demeure peu claire, comme demeure inattendue, sur le relief opposé, la présence d'Asclépios. Faut-il y voir, séparée de toute allusion à la personnalité du défunt, une représentation bien atténuée de Phaéton que Pradier aurait choisie pour symboliser la vie arrêtée, l'essor de l'âme et la déposition du corps recueilli par *Cybèle*, une apothéose où se conjuguent paganisme et christianisme ? Quant à *Asclépios* dont il a souligné l'importance en le plaçant bien en vue près du cippe, exprime-t-il l'impuis-

sance du dieu de la santé et sa résignation, ou bien sa présence se lie-t-elle à une donnée biographique, la vocation ou la mort de la personne évoquée dans les reliefs ?

L'*Urne* de 1840 reste une démonstration séduisante des pouvoirs que Pradier mit en jeu pour redistribuer l'ancien vocabulaire des sources figurées antiques et modernes en une formulation originale dans l'art funéraire de son temps. Exaltant le triomphe sur la mort, images et motifs antiques, paléochrétiens et chrétiens se répondent dans cette apothéose singulièrement englobante [7]. Sur le couvercle de l'*Urne* il place une croix trilobée où apparaît, d'un côté, une colombe aux ailes étendues qui s'élève, et de l'autre la face du Christ. Deux grands anges agenouillés en longue tunique servent d'anses, l'un affligé, l'autre en adoration de la croix : dans leurs proportions étirées ils rappellent les figures du gothique tardif qui intéressent, dans les années 1840, les sculpteurs du romantisme néochrétien, Marie d'Orléans ou Antonin Moine. Pradier les dispose néanmoins sur deux gros mascarons à l'antique dont la physionomie variée évoque le passé et l'avenir. Sur le col, la panse et le pied, il déroule et répète le répertoire antique et moderne des motifs et ornements de l'art funéraire, les serpents buvant à la coupe, le lierre, la vigne, les branches de cyprès et de saule.

Seule œuvre de Pradier exposée au Salon, l'*Urne* ne pouvait être passée sous silence par les critiques qui soutenaient l'art de Pradier, mais elle n'ouvre généralement pas leurs comptes rendus et fait l'objet de courts développements. Parmi les plus influents, Delécluze, Huard et Planche [8] chicanent sur le degré de perfection de l'exécution des figures, ne disant rien du sujet : Planche, seul, s'étendra sur les questions théoriques, la contradiction qu'il dénonce dans le style des anses et celui des reliefs « traités dans le style de la Renaissance, les deux anges se fussent parfaitement accordés avec les deux bas-reliefs ; tels qu'ils sont, ils semblent raides et à peine ébauchés. Il est fâcheux qu'un artiste aussi habile que M. Pradier se préoccupe, à peu près exclusivement, de l'exécution et combine avec tant de légèreté les diverses parties de ses ouvrages, car cette inconcevable étourderie... nuit singulièrement à l'effet de ses œuvres ». [9] L'argument sera repris par beaucoup, brièvement, y compris Théophile Gautier : « ce mélange du christianisme et du paganisme produit un effet désagréable » [10], et le jeune Charles Blanc, alors à ses débuts, insiste sur la « singulière confusion qu'il (Pradier) s'est permise de trois styles inconciliables, l'Antique, la Renaissance et le Moyen Age [11] ». « On trouve toutefois une dissonnance dans ce concert et elle est intéressante, car elle émane d'un écrivain raffiné, critique à l'occasion et fin connaisseur de la sculpture, Jules Janin ; en 1839-1840, il est en bons termes avec Pradier et en meilleurs termes encore avec Louise Pradier [12]. Janin est chargé du compte rendu du Salon pour l'*Artiste* à deux reprises : d'abord dans un article qui se veut un prélude à son compte rendu et dans son compte rendu lui-même [13] qui forment ensemble un texte très important pour l'histoire de la sculpture romantique. Dans plusieurs pages, Janin s'interroge sur les destinées de l'art funéraire contemporain dans tous ses aspects, spirituels, artistiques, institutionnels et mercantiles : c'est l'*Urne* de Pradier qui provoque une longue méditation qui ne peut être résumée ici. Janin ne laisse malheureusement rien entendre de l'usage précis réservé à l'œuvre, indiquant seulement « qu'elle est destinée à rappeler un homme mort hier ». Avec une largeur de vues étonnante, Janin balaiera vigoureusement les objections de ses collègues salonniers, sur le prétendu hiatus que montrent les styles sans diluer son discours dans des explications ou des justifications théoriques. Il voit dans cette forme d'art et dans le syncrétisme qu'a choisi Pradier un début, celui de la renaissance des grandes traditions de l'art funéraire : « (Pradier) a vu, comme il faut le voir, le *Campo Santo* de Pise et ces tableaux chrétiens sur lesquels dansent en chœur toutes les divinités amoureuses du paganisme ; il sait très bien que cette dernière enveloppe de la dépouille humaine n'est pas condamnée à ne représenter que des scènes de désolation et de deuil... mais il savait très bien aussi qu'il ne s'agissait pas, cette fois, d'un calque plus ou moins fidèle des urnes funèbres de l'antiquité paienne. Il savait très bien que l'on ne refait pas les religions qui ne sont plus. » [14]

1 Durieux, frères, *Biographies contemporaines. Jean-Jacques Pradier*, dans : *Gazette Universelle des Beaux-Arts*, 1er décembre, 1844.

2 Vente anonyme, Paris, 8 avril 1882, n° 68. La croix surmontant le couvercle de l'*Urne*, détruite dans les années 1950, a été restituée en marbre d'après des photographies anciennes en 1984.

3 *L'imitation de l'antique par quelques artistes de la fin du XVIIIe siècle et de la première moitié du XIXe représentés au Musée de Genève*, dans : *Genava*, 1, 1923, pp. 175-178 ; E. Mareuse, *Un vase funéraire commémoratif de l'accident du duc d'Orléans*, dans : *Bulletin de la commission municipale, historique et artistique de Neuilly-sur-Seine*, 1913, (1912), p. 164.

4 *Art. cit.*, p. 175, Visconti, *Description des Antiques du Musée Royal*, Paris, 1820, p. 143-144, n° 332.

5 *Art. cit.*, p. 177.

6 *Ibid.*, p. 177.

7 Voir les commentaires de Déonna, *art. cit.*, *passim.*

8 *Salon de 1840*, dans : *Journal des Débats*, 7 mars, 1840 ; *Salon de 1840*, dans : *Journal des Artistes*, 15 mars 1840, p. 172 ; *Salon de 1840*, dans : *Revue des Deux Mondes*, 1er avril 1840, pp. 114-116.

9 *Ibid.* , p. 115.

10 *Salon de 1840*, dans : *La Presse*, 3 avril 1840.

11 *Salon de 1840*, dans : *Revue du progrès politique social et littéraire*, t. I, 1840, pp. 276-277.

12 D. Siler, *Correspondance*, t. II, pp. 351-352.

13 *Une matinée aux portes du Louvre*, dans : *L'Artiste*, 2e série, t. V, 8e livraison, pp. 121-125 ; *Le Salon de 1840*, *Ibid.*, 2e série, t. V. 16e livraison, pp. 269-281.

14 *Ibid.*, p. 271.

33 Gisant du tombeau de Mademoiselle de Montpensier

Modèle en plâtre, H : 29 cm, L : 107 cm, Prof : 42 cm.
Signé : J. Pradier Mbre de l'Institut.
Poitiers, Musée Sainte-Croix, Inv. 982-62-1.

Le 12 août 1845, Pradier recevait la commande d'un gisant en marbre destiné à orner le tombeau de Françoise-Louise-Caroline d'Orléans, dite Mademoiselle de Montpensier, décédée en 1818 à l'âge de deux ans et celle de l'effigie du frère de Françoise-Louise-Caroline, le duc de Penthièvre, quatrième fils du roi, mort en 1828 à l'âge de huit ans[1]. Ces commandes s'ajoutaient à celle que Pradier avait reçue en 1835 du gisant du comte de Beaujolais, frère de Louis-Philippe.
Le modèle en plâtre du Musée de Poitiers est, semble-t-il, la seule œuvre préparatoire sculptée qui ait été conservée pour cette série funéraire[2]. Les gisants de *Mademoiselle de Montpensier* et du *duc de Penthièvre* furent placés dans la Chapelle Royale de Dreux, construite en 1840 par Lefranc qui amplifia et modifia une chapelle en forme de rotonde à quatre bras, élevée en 1816 par la duchesse douairière d'Orléans, en la dotant d'une vaste crypte.
Les documents connus aujourd'hui sur la Chapelle et sa décoration sculptée pendant la monarchie de Juillet ne permettent pas d'éclairer la genèse artistique des œuvres. Il faut toutefois garder à l'esprit ce qu'écrivait Montalivet, Intendant de la Liste Civile de Louis-Philippe à propos de Dreux : « Il n'est pas une partie architecturale de l'édifice dont il (Louis-Philippe) n'ait étudié et discuté le plan, pas une tombe dont il n'ait marqué la place, pas une inscription qu'il n'ait dictée et corrigée, pas un vitrail dont il n'ait indiqué et tracé le programme. »[3] Quoique qu'il en soit, le parti finalement choisi par Pradier pour ce gisant d'enfant royal diffère de celui choisi pour le jeune duc de Penthièvre représenté lui, en véritable gisant gothique, rigide et couronné. Pradier, pour Mlle de Montpensier, suivit le type du portrait de l'enfant endormi : la tête inclinée sur l'épaule gauche et reposant sur un oreiller, un crucifix dans la main gauche et un genou relevé, signe qu'il ne s'agit pas du sommeil de la mort. S'est-il souvenu d'une œuvre encore antiquisante et célébrée du Salon de 1812 : le *Roi de Rome*, en nudité « pré-héroïque » et « fait d'après nature, peu de jours après sa naissance » par Bosio, montrant comme l'a fait Pradier un genou relevé[4] ? La connaissance étendue que possédait Louis-Philippe de la culture anglaise, les souvenirs de ses longs séjours en Angleterre, ont-ils rappelé au roi les exemples fameux des gisants d'enfants endormis de Banks et de Chantrey[5] ? L'œuvre n'a rien perdu aujourd'hui de la grâce que la critique a vue en elle. Les envois de Pradier au Salon de

1847, deux portraits en buste mis à part, sont essentiellement religieux et funéraires : plusieurs salonniers s'en sont détournés. Ils remarquent néanmoins les deux gisants, spécialement celui de *Mademoiselle de Montpensier*, « gracieux talent », « petit chef d'œuvre de grâce et de sentiment » : [6] ceux d'entre eux qui seraient plus à même de porter un jugement sur l'importance des deux œuvres dans la tradition de la sculpture funéraire passent vite : « Nous laisserons pour ce qu'elles valent, c'est-à-dire pour des compositions de genre, les deux statues funéraires... » [7] Des noms importants, toutefois, retiennent le gisant de *Mademoiselle de Montpensier* : Gustave Planche, très critique envers la *Pietà* voisine, lui consacre un long développement louangeur ; il approuve l'idée, la composition, la « naïveté » et la « grâce enfantine » mais il remarque et insiste sans pitié sur le plagiat du visage qui « réveille en nous des souvenirs tellement précis, qu'il nous est impossible de les passer sous silence. L'original de ce morceau est connu depuis longtemps ; c'est une tête de François, qui se trouve dans le commerce, et que chacun peut se procurer. La seule modification qui appartienne à M. Pradier, c'est l'ouverture de la bouche qui dans l'original est fermée. Sauf cette variante sans importance, la tête de Mlle de Montpensier est littéralement copiée sur une tête de François. » [8] Du côté des sympathies romantiques, l'éloge est unanime : ne citons ici que Théophile Gautier dont Gustave Planche a voulu mettre implicitement en évidence l'ignorance archéologique : « la tête de Mlle de Montpensier a une langueur enfantine et une grâce morte très touchante c'est peut-être le morceau où Pradier a mis le plus de tendresse et de sentiment. » [9] L'*Artiste*, lui, qualifie l'œuvre d'« admirable statue d'enfant mort... Un bras qui a toute la morbidesse de la chair enfantine appuie sur une poitrine d'un gras et délicat modelé et qu'une mousseline découvre plus d'à moitié, une petite croix, poétique et religieux symbole de l'innocence de l'ange et de la foi maternelle. C'est là enfin une élégie de marbre dont la poésie a fait rêver, pleurer peut-être, plus d'une mère. » [10]

1 Les documents concernant la commande sont conservés aux Archives Nationales, 04 2241, 04 2184 et aux Archives du Louvre (Rapport du comte de Cailleux), S 6.

2 *Catalogue des Sculptures des XIXe et XXe siècles dans les collections des Musées de la Ville de Poitiers et de la Société des Antiquaires de l'Ouest*, Poitiers, 1983, n° 81, pp. 110-111, qui cite une lettre non datée de 1865 adressée par un M. Mouvien à l'ancien possesseur de l'œuvre : « La statue que j'ai eu le plaisir de vous offrir est celle de la jeune princesse Marie (sic) fille du Roi Louis-Philippe. Elle mourut fort jeune et le roi lui fit élever ainsi qu'à ses autres enfants défunts des statues qu'il fit placer dans le caveau de Dreux. Toutes ces statues sont dues au ciseau de Pradier, il les a faites presque sous mes yeux. Celle que vous possédez est la mise au point du marbre qui est à Dreux. Elle fut moulée sur l'argile pétrie et modelée par Pradier. On peut dire qu'elle est plutôt son œuvre que celle qui a été taillée d'après elle par Poggi son praticien et à laquelle il ne mit que la dernière main. »

3 Comte de Montalivet. *Le Roi Louis-Philippe. Liste Civile*, Paris, 1851, pp. 230-239.

4 Voir, sur Bosio, G. Hubert, *Les Sculpteurs italiens en France sous la Révolution, l'Empire et la Restauration*, 1790-1830, p. 91.

5 Respectivement, *Monument de Penelope Boothby*, Ashbourne, Derbyshire, et les *Enfants Endormis*, cathédrale de Lichfield. Sur la popularité de ces œuvres et leur écho dans la littérature, voir N. Penny, *Church Monuments in Romantic England*, New Haven, 1977, pp. 115-120. Quatre croquis par Pradier sont connus qui montrent un premier parti pour la décoration de la tombe de Mademoiselle de Montpensier sur le thème de l'Ange soutenant un enfant mort ou priant (Musée de Genève, Inv. 1852-73 et 1852-74). Voir également les deux dessins, Catalogue n°s 97 et 140. Pour une vue d'ensemble sur les questions que pose la sculpture funéraire en France au XIXe siècle, voir. F. Licht, *Tomb Sculpture*, dans : *The Romantics to Rodin*, Los Angeles, 1980, pp. 96-108, qui insiste justement sur l'importance des programmes de Dreux et A. Le Normand-Romain, *Sculpture funéraire*, dans : *Monuments Historiques*, décembre 1982 - janvier 1983, pp. 53-58.

6 A.J.D. *Beaux-Arts. Salon de 1847*, dans : *L'Illustration*, IX, 1847, p. 198 ; A. H. Delaunay, *Lettres sur le Salon de 1847*, dans : *Journal des Artistes*, 9 mai 1847, p. 169.

7 Petit de Julleville, *Salon de 1847*, dans : *Annales Archéologiques*, 6, 1847, p. 292.

8 *Le Salon de 1847. La Sculpture*, dans : *Revue des Deux-Mondes*, 1er mai, 1847, p. 539-540. Planche fait allusion à François Duquesnoy.

9 *Exposition de 1847*, dans : *La Presse*, 10 avril, 1847.

10 P. Malitourne, *La sculpture en 1847*, dans : *L'Artiste*, IX, 1847, p. 172.

34 Pietà
Réduction en plâtre, H : 40 cm.
Genève, MAH., Inv. 1910-261.

La petite dimension de ce groupe, une *Pietà*, Marie soutenant sur ses genoux le corps du Christ mort, donne une idée imparfaite de l'œuvre grandeur nature, en marbre, dont elle est la réduction [1] et des ambitions de Pradier dans le domaine de la statuaire religieuse, domaine dans lequel beaucoup de ses contemporains s'étonnèrent de le voir s'engager. Toutefois, souvent, soit sous l'incitation de commandes, soit de sa propre initiative, Pradier a réfléchi sur la question de l'art sacré qui fut tellement débattue de son temps : il a tenu, dans des œuvres nombreuses et non négligeables, à laisser un témoignage de ses idées. On peut considérer comme en marge de la statuaire proprement religieuse les monuments funéraires dont il s'est chargé à plusieurs reprises ; toutefois, dans une série d'œuvres monumentales, la *Vierge* pour la cathédrale d'Avignon, le grand programme de décoration de l'église de la Madeleine à Paris, le *Christ* en croix colossal qu'il exécuta pour la sépulture Demidoff, enfin, dans cette *Pietà*, il s'est attaqué de front aux grands thèmes de la sculpture religieuse.

L'histoire de la *Pietà* grandeur nature qui fut exposée en marbre au Salon de 1847 n'est pas aussi documentée qu'on le souhaiterait. L'initiative de l'œuvre et, par là, le choix du sujet semblent avoir appartenu à Pradier, bien que les raisons et les circonstances précises de ce choix ne soient pas connues. L'artiste éprouva une attirance particulière pour ce sujet tragique : il est révélateur qu'au Salon de 1838 lorsqu'il présente sa *Vierge*, Pradier expose parmi

trois peintures, un *Fragment d'une descente de Croix*, un tableau non négligeable à la saveur ingriste mais où, sous la couronne d'épines, on voit le sang couler du front du Christ [2].

Au début de 1845, Pradier avait terminé un modèle de la *Pietà* qu'il était sur le point de commencer en marbre [3]. Il semble qu'à ce moment il négociait avec la municipalité de Toulon pour que cette œuvre décorât une chapelle projetée pour le quartier du Mourillon et se préoccupait du choix de l'architecte. En février 1847, à quelques jours de l'ouverture du Salon, le maire de Toulon rappelait au ministre de l'Intérieur que « M. Pradier a exécuté une œuvre digne, en tout, de son talent, le groupe de la *Pietà*, et nous sommes glorieux de pouvoir ajouter que c'est en vue même de la décoration de cette église du Mourillon que l'artiste célèbre a composé et exécuté cette production » [4]. Le maire sollicitait l'acquisition de l'œuvre sur les fonds de l'Etat, concluait une longue lettre en incluant les noms de quarante et un signataires et réitérait à propos du goût artistique des Toulonnais que « c'est la connaissance de cette disposition d'esprit chez les Toulonnais qui avait déterminé M. Pradier à contribuer à l'entretenir en projetant à son intention le beau groupe dont nous sollicitons le don. » [5]

On connaît les détours de cette demande municipale ; elle n'aboutit pas. N'aboutirent pas plus les efforts simultanés d'un Pradier prévoyant qui essaya d'inciter la famille royale à acquérir le groupe : « La reine trouvera encore une occasion de prouver sa bienveillance en faisant don de cet ouvrage à une église de Paris... Cette fois, le nu ne peut être un prétexte à un refus... » [6] Toutefois, la *Pietà* ne figura pas sur la liste des acquisitions proposées à

l'issue du Salon [7]. Pradier continua ses efforts : en 1848, il rappelle au nouveau Directeur des Beaux-Arts, Charles Blanc, l'intérêt exprimé par son prédécesseur, le rapportant comme un engagement [8], cela en définitive, sans succès. En octobre de la même année, il se tourne vers Nîmes : là, l'église Saint-Paul construite par Questel, l'architecte de la *Fontaine de l'Esplanade*, devant être décorée, il offre au maire, avec ou sans l'accord de Questel, une épreuve en plâtre du groupe, pensant « qu'il ferait bien dans votre nouvelle église... M. Questel le connaît et sait où il peut être placé en attendant qu'un jour vous puissiez le changer pour le marbre. » [9] La presse nîmoise souligne l'importance du don [10].

Comme le rapporte Jules Canonge, son ami, mais il ne précise pas au terme de quelles transactions, c'est une « Artémise provençale », Madame Farnous, qui se rendit acquéreur de la *Pietà* du Salon. Entre 1850 et 1852, elle faisait élever par un architecte lyonnais, Fontaine, une petite chapelle néo-gothique dans un domaine aux environs de Toulon, un délicat monument qui devait devenir l'édifice sacré d'une fondation charitable [11]. Pradier était en rapport avec Madame Farnous vers mai 1850 : il lui proposa alors de faire « un petit groupe de trois pieds des trois vertus théologales », œuvre pour laquelle il subsiste un dessin [12]. Lui ayant fait acquérir la *Pietà*, il laissa, en plus, le modèle d'un relief pour la décoration du tympan du portail de la chapelle, un *Saint-Charles Borromée soignant les pestiférés de Milan*, qui fut probablement terminé par ses praticiens.

La *Pietà* est une sculpture curieuse, puissante et retenue. Sa composition pyramidale s'articule sur des masses fortement et régulièrement disposées soulignant un parti de symétrie et de quadrillage. Caractère peu habituel chez Pradier, l'expression physionomique des personnages est spécifiée : avec infiniment plus de nuances qu'on le voit dans la réduction, le marbre montre distinctement des larmes sur les joues de cette Vierge à la coiffe peu canonique, comme il montre les blessures sur le corps du Christ et l'ombre de ses cils sur ses yeux fermés. Son corps est athlétique, large aux épaules, traits qui s'accordent au choix d'un canon qui minimise la proportion de la tête. C'est une représentation idéalisée, certes, mais spécifiée dans ses particularités temporelles, l'affaissement des muscles des bras, du torse et du ventre, celui-ci montrant des plis soulignés. Toutefois, Pradier n'a pas voulu que la souffrance et la mort impriment sur le corps du Christ des marques qui auraient altéré l'apparence du « plus beau des hommes », un choix qui est l'indice d'une position esthétique à propos de la représentation de la mort du Christ fort mise en question de son temps. La *Pietà*, certes, rappelle des modèles que l'on serait tenté d'appeler d'inspiration antique — on pense immédiatement à la *Pietà* de Michel-Ange — mais Pradier ne se complaît pas ici dans une exaltation narcissique du nu. Bien qu'il idéalise les formes, il leur imprime un cachet de vérité anatomique et un accent de vérisme archéologique — la coiffure et le costume syriens de la Vierge le rappellent — mais il enserre l'image dans une grille à la sévérité hiératique [13]. C'est dans la tension du haut du corps de la Vierge, dans la fixité de la pose et la chute verticale du drapé, qu'il exprime, au-delà des exemples qu'il a pu regarder, la gravité des représentations médiévales de la scène. On croit voir là une refonte stylisée des *Pietà*

françaises du XVe siècle ; l'invention, néanmoins, réside non dans le fait qu'il s'inspire d'un modèle donné mais, au-delà des efffets de styles empruntés à tel style ou tel modèle, dans la réflexion et la traduction élégante, « artistique », qu'il suggère du caractère expressif primitif, iconique, du sujet, tel que, à ses yeux, les gothiques le comprirent.

Connue seulement des cercles parisiens, et cela à peine pendant quelques semaines, occultée ensuite par son exil provençal [14], et n'ayant, apparemment, connu aucune ou peu de fortune publique par les réductions commerciales ou la gravure, la *Pietà*, longtemps considérée comme perdue, est une œuvre capitale de la statuaire religieuse française du XIXe siècle, mais qui a

Louis-Philippe (Catalogue n° 45).

été totalement oubliée par l'histoire de l'art. Aujourd'hui révélée, elle mériterait une étude approfondie car elle exprime la richesse des vues sur l'art religieux tel qu'on le comprit en France dans les années 1840.

Le caractère extrême des réactions auxquelles elle donna lieu pendant les quelques semaines de son exposition au Salon le montre bien : il suffit, ici, dans un dossier volumineux et sous la plume de critiques qui l'ont regardée de près, de ne rapporter que quelques expressions symptomatiques de leur pensée, « triste chose... entièrement en dehors de tout sentiment religieux », « méprise complète », « groupe vraiment odieux » [15], en indiquant seulement que si cette critique fut généralement hostile, elle ne fut pas unanime dans ses condamnations, car certains, et non des moindres, virent dans la *Pietà* l'image persuasive « d'un vrai Christ, pauvre, maigre, souffreteux, archaïque et byzantin ; une vraie Mère de douleurs qui laisse tomber des larmes de ses yeux blancs. » [16]

1 Le catalogue de la vente après décès proposait une « *Pietà*, groupe du Christ sur les genoux de la Vierge », n° 31, « à vendre avec le droit de reproduction en bronze seulement ». Il fut acquis pour 125 francs. Le marbre est aujourd'hui à l'endroit de sa destination originale, la chapelle Saint-Charles Borromée de la Pauline, à La Garde dans le Var. Deux épreuves en plâtre de la grandeur du marbre se trouvent, l'un au Musée du Vieux-Nîmes, l'autre dans la chapelle de la Maison d'Education de la Légion d'Honneur, à Saint-Denis, les seules, selon J. Salles, qui aient été exécutées (voir note 10). Un dessin de la *Pietà*, Catalogue n° 138.

2 *Explication des ouvrages de Peinture...* Paris, 1838, n° 1450. Le tableau est au Musée de Genève, Inv. 1852-54. Voir Catalogue n° 175.

3 A Alphonse-Gabriel Paillet, Paris, (janvier ?) 1845, collection particulière.

4 Le 23 février 1847, Paris, Archives nationales, F 21, 484.

5 *Ibid.*, dans une lettre au ministre de l'Intérieur, Pradier déclare à propos de la *Pietà* que le groupe a été composé et exécuté « d'après (le) désir » du maire et des conseillers municipaux de Toulon, 31 mai, 1847, Paris, Archives nationales, F 21, 484.

6 A Alphonse de Cailleux, (avril-mai 1847), cité par Th. Silvestre, *Histoire des artistes vivants*, Paris 1856, p. 219.

7 Archives du Louvre, Série X, Salon de 1847.

8 (Paris, 28 juin, 1848), Bibliothèque Publique et Universitaire de Genève, dossier 1939/176.

9 Au maire de Nîmes, 7 octobre 1848, Archives municipales de Nîmes.

10 J. S. (Jules Salles) *La Pietà de M. Pradier*, dans : *Courrier du Gard*, 23 janvier 1849.

11 A. Bonnet, *La Chapelle Saint-Charles Borromée de la Pauline*, dans : *Bulletin des Amis du Vieux Toulon*, n° 10, 1926, pp. 151-161, E. Davin, *Le domaine Sainte-Marie de La Pauline et sa chapelle Saint-Charles Borromée...*, dans : *Le Méridional*, 5 janvier 1965. Jean Albertini, *Plaidoyer pour la chapelle de La Pauline*, dans : *Var-Martin République*, 7 février 1985. La chapelle est depuis 1985 propriété de la commune de La Garde.

12 A Poggi, (fin mai 1850, juillet 1850), Bibliothèque municipale de Nîmes. Le dessin est conservé au Musée de Genève, Inv. 1852-36.

13 Dans une lettre au comte de Cailleux dans laquelle il parle de l'emplacement de ses œuvres au Salon de 1847, Pradier indique que son « groupe de la *Pietà*... a besoin d'une seule lumière, n'ayant qu'une face », cité par Silvestre, *op.cit.*, p. 219.

14 L'épreuve en plâtre donnée à la Maison d'Education de la Légion d'Honneur, à Saint-Denis où la fille aînée de Pradier se trouvait en pension figure sur une gravure représentant la chapelle, reproduite dans *l'Illustration* du 24 mars 1849.

15 Respectivement, A. H. Delaunay, *Journal des artistes*, 9 mai 1847, p. 169, G. Planche, *Revue des Deux Mondes*, 1er mai, 1847, p. 537, Petit de Julleville, *Annales Archéologiques*, 1847, p. 293.

16 Th. Gautier, *La Presse*, 10 avril 1847.

Portraits et monuments

35 Le docteur Baron
Plâtre, H : 46 cm.
Signé : J. Pradier, 1838.
Paris, collection privée.

Cette statuette avec celles du docteur d'Arcet, de M. Debelleyme et de M. Bessas de la Mégie, est une des quelques effigies de notables que Pradier a exécutées au moment où la mode de ces portraits de petit format a séduit d'autres sculpteurs comme Barre ou Chaponnière. Le modèle, ici vêtu d'un pantalon et gilet coupé droit, portés avec un habit croisé, s'appuie avec autorité à une stèle, présentation à mettre en rapport avec celle de la statuette de Berryer par Barre (connue, par exemple, par la lithographie de Léon Noël parue dans l'*Artiste*). Le Docteur Baron était membre de l'Académie de Médecine, et Chevalier de la Légion d'honneur. A l'époque où Pradier a exécuté sa statuette, il demeurait rue du Cherche-Midi, n° 9. Il était attaché à l'équipe de médecine de l'Hospice des Enfants Trouvés.
Nous ignorons, à l'heure actuelle, si cette œuvre est une commande du modèle ou un cadeau de l'artiste, et si le docteur Baron était un familier de Pradier. Au début de ce siècle, M. F. Chayet, demeurant à Graveson (B. du Rhône), petit-neveu du modèle, possédait trois exemplaires de cette statuette ; par ailleurs, une question a été posée au sujet de l'existence d'un éventuel original en bronze ; cette question, accueillie par l'*Intermédiaire des chercheurs et curieux* (20-30 janv. 1923, question n° 1573), est demeurée sans réponse. Un exemplaire en plâtre de cette statuette est à Genève, MAH., Inv. 1917-6.

36 Auguste Bessas de la Mégie.
Bronze, H : 41 cm, L : 154 cm, Prof. 11,4 cm.
Signé : J. Pradier. Inscrit : fondu par Honoré Gonon et ses deux fils 1836. Bessas de la Mégie Xe Maire.
Paris, collection privée.

Auguste Bessas de la Mégie fut maire-adjoint puis maire du Xe arrondissement de Paris de 1833 à 1843. Il était chevalier de la légion d'honneur et décoré de la médaille de juillet. Le Xe correspondait à peu près aux actuels VIIe et VIe arrondissements, et c'est là que Pradier passa pratiquement toute son existence parisienne [1]. Bessas de La Mégie dressa donc l'acte de mariage de Pradier avec Louise d'Arcet en 1833 et les actes de naissance de John et Thérèse, deux de leurs enfants [2]. En 1836, date de ce portrait, Bessas de La Mégie est maire depuis un an. La correspondance de Pradier semble prouver des liens d'amitié entre les deux hommes qui se reposent à Rosoy-en-Brie en 1839 : Pradier va à la pêche tandis que « La Mégie » va chasser [3].
Cette statuette est sans doute celle présentée au Salon de 1837 [4]. Il semble que Pradier ait exécuté en pendant le portrait de Madame Bessas de La Mégie, née Anne Charlotte Boulay de la Meurthe [5]. Ce que le livret du Salon ne signale pas, un des plus grands intérêts de cette œuvre est la signature d'Honoré Gonon qui se rendit célèbre pour ses fontes à cire perdue. Ayant dû « rattraper » par les procédés ordinaires de la fonte au sable plusieurs fontes à la cire qui avaient été « manquées » [6], Gonon avait pu à la fois éprouver les difficultés de cette technique et en mesurer les avantages. Il se mit donc à étudier dans les livres qui ne lui apprirent rien et surtout fit

d'innombrables essais, aidé de ses deux fils. D'après son fils Eugène [7], lui-même élève de Pradier, ce n'est qu'en 1828 que son père arriva à des résultats satisfaisants. Il crée alors une fonderie d'art spécialisée « pour les objets d'art difficiles à exécuter »... Ses fontes, chefs-d'œuvre de précision sont alors considérées comme les plus belles du marché : Triqueti, Barye, Duret, Félicie de Fauveau, David d'Angers et Pradier s'adressent régulièrement à Gonon [8]. Mais nous connaissons peu de statuettes portant la signature prestigieuse de ce fondeur car généralement les statuettes étaient fondues au sable, procédé qui, à l'encontre de la cire perdue, permettait de multiples reproductions [9]. L'aspect de cette fonte très brute et très précise a une qualité de fraîcheur certainement très proche du modèle en terre.

Le fait que nous soyons en face d'une cire perdue exclut donc l'hypothèse qui ferait de cette statuette une commande à but publicitaire faite par Bessas de la Mégie. Sans doute s'agit-il plutôt d'une œuvre unique commandée, ou offerte au modèle.

C'est au début des années 1830 qu'apparaît cette vogue des statuettes-portraits, favorisée par le développement des moyens de mise au point (procédé A. Collas) et de reproductions en séries par la fonte au sable. Dès 1837 ce mouvement est reconnu et orchestré par la presse [10] qui se fait l'écho des dernières mini-créations de Barre, Elshoect ou Pradier. Presque tous les artistes donnent de petits modèles aux maisons d'édition. Tous ces portraits montrent une recherche de « la vérité » toute romantique et marquent l'aboutissement de la lutte entreprise dès le siècle précédent par les partisans du « costume moderne » dans les portraits. « Remarquez

bien, dit Baudelaire, que l'habit noir et la redingote ont non seulement leur beauté politique, qui est l'expression de l'égalité universelle, mais encore leur beauté poétique, qui est l'expression de l'âme publique ; une immense défilade de croque-morts... » [11]

1 Rue Jacob avec son frère Charles Simon, puis au palais abbatial, 3 rue Neuve de l'Abbaye ; à partir de 1825 il aura un atelier à l'Institut composé de trois pièces qu'il gardera jusqu'à la fin de sa vie. A partir de 1834 il s'installe avec femme et enfant au 15 quai Voltaire.

2 21 mai 1836 : naissance de « John » Pradier.
3 juillet 1839 : naissance de Thérèse Pradier.

3 D. Siler, *Correspondance* t. II, n° 340.

4 Explication des ouvrages... Salon de 1837, n° 1978, Statuette de M. B, bronze.

5 En 1924 sont entrés au Musée d'Epinal les deux statuettes en plâtre de Monsieur et Madame B. de la M. (Catalogue, Musée d'Epinal, 1929 n°1141 et 1142 ; non retrouvées actuellement.)

6 Il refait le cavalier de la Statue équestre d'*Henri IV* conçue par Lemot pour le pont Neuf et inaugurée le 25 août 1818. Il refait également le cavalier et les extrémités du cheval de la statue équestre de *Louis XIV* crée par Lemot pour la ville de Lyon et inaugurée en 1825.

7 Eugène Gonon, à la demande du gouvernement, rédigea un traité technique sur l'*Art de la Fonte à cire perdue*, le 15 mars 1876, traité resté dans les archives privées de Georges Thiebaut.

8 Barye : *Tigre et Gavial*, 1832 ; *Lion au Serpent*, 1835...
Duret : *Jeune pêcheur napolitain dansant la tarentelle*, 1833.
Pradier : *Maxime Du Camp* fondu par Eugène Gonon en 1850, *Pyrame de Candolle* fondu par Eugène Gonon en 1845, *Le duc d'Orléans* fondu par Eugène Gonon, *Anacréon accueillant l'Amour, Minerve repousant l'Amour* (Champeaux, dictionnaire des fondeurs, fiches manuscrites).

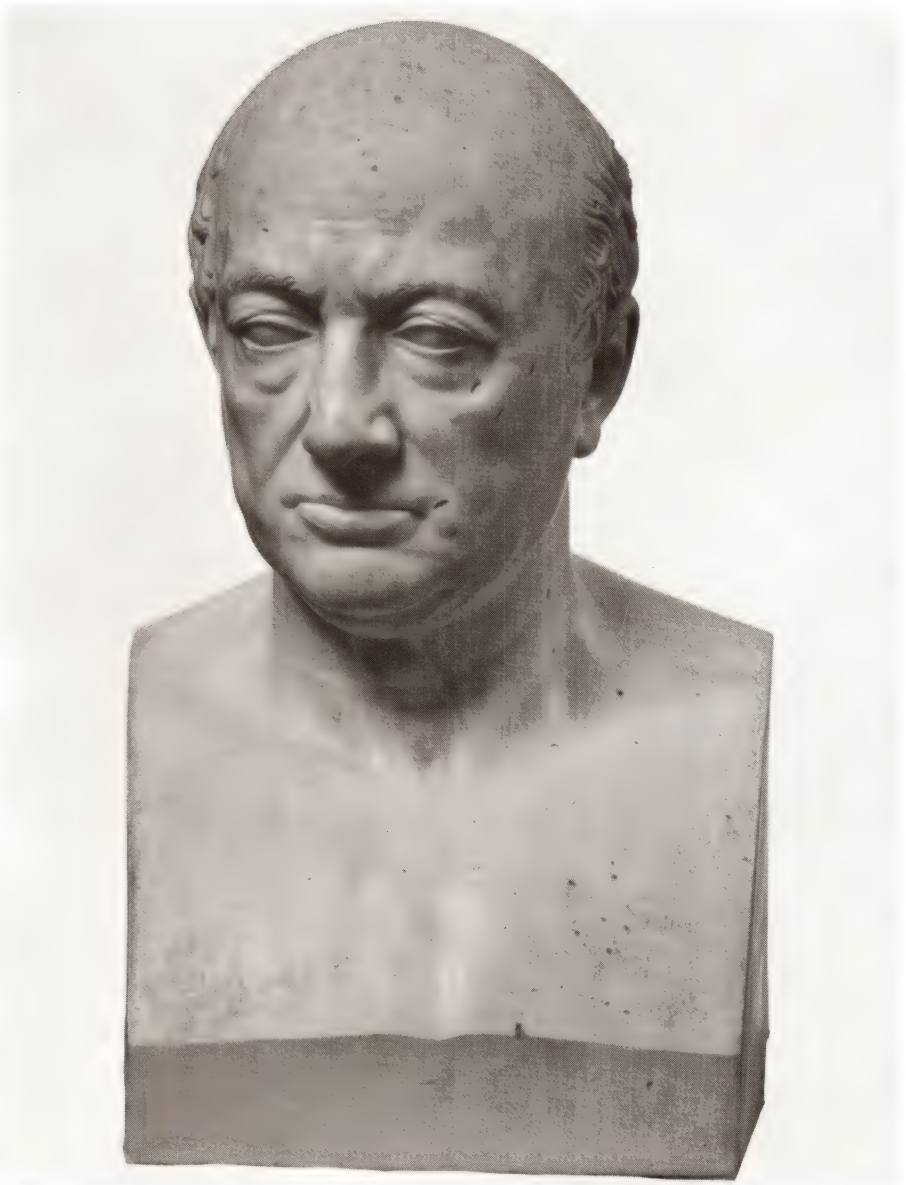
9 On signale, cette même année 1836, une statuette de Barre, *Madame Degove*, « fondue par Honoré Gonon et ses 2 fils, 1836 » : Metman, *La Petite Sculpture d'édition au XIXe* s., thèse de l'Ecole du Louvre, dactylographiée.

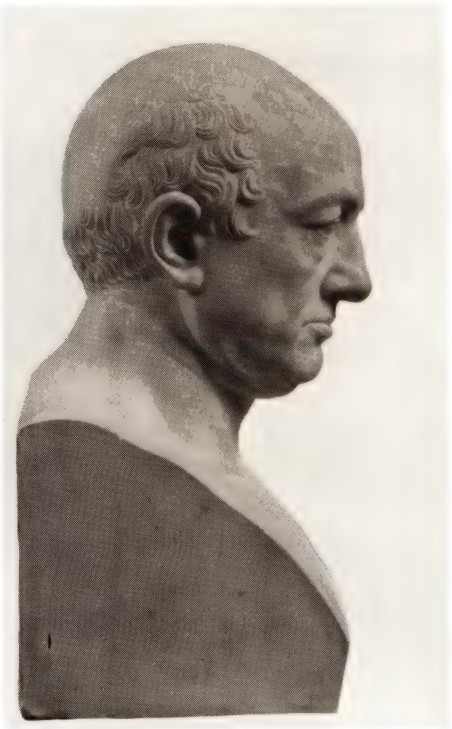
10 Jounral des Artistes, 1838, I p. 354 sq.

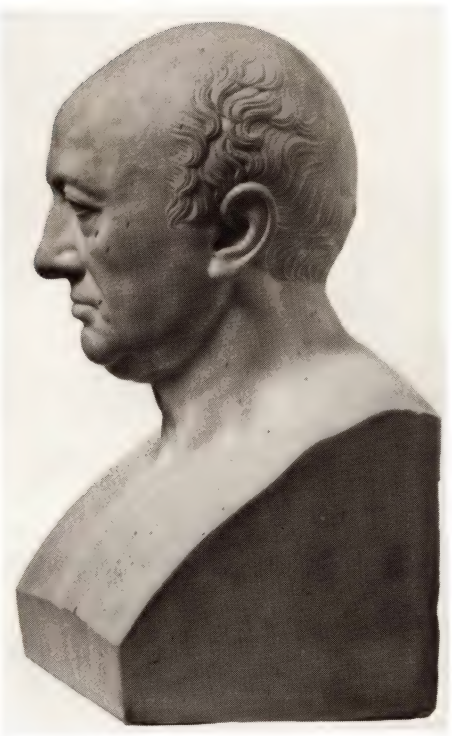
11 Baudelaire, *De l'héroïsme de la vie moderne*, Salon de 1846, Curiosités Esthétiques.

37 Charles Bonnet
Marbre, H : 54 cm.
Signé et daté : J. Pradier, 1822.
Genève, MAH., Inv. 1825-27.

Charles Bonnet (1720-1793), natif de Genève, s'est d'abord illustré par ses travaux de naturaliste, puis, dans sa maturité, comme philosophe ; outre un *Traité d'insectologie* (1745) et des *Recherches sur l'usage des feuilles dans les plantes* (1754), on lui doit un *Essai de psychologie, ou considérations sur les observations de l'âme, sur l'habitude et sur l'éducation...* (1754) ainsi qu'une *Palingénésie philosophique...* (1769). Ses ouvrages, groupés en *Œuvres complètes*, dont la publication, en dix volumes *in quarto* s'est échelonnée de 1779 à 1783, permettent de se faire une idée de l'étendue de ses curiosités. Le retentissement de ses idées et de sa carrière, qui illustre de façon exemplaire l'aptitude de la culture genevoise du XVIIIe à confronter l'expérience du savant aux spéculations de l'humaniste, fut tel que dans l'année qui suivit sa mort un *Mémoire pour servir à l'histoire de la vie et des ouvrages de Charles Bonnet* était publié à Berne, par Jean Tremblay (1794).
Selon une pratique déjà constatée au XVIIIe siècle chez des municipalités soucieuses d'exalter le souvenir de personnages éminents de la localité, la ville de Genève, désira, en 1818, honorer par des bustes rétrospectifs, le souvenir de ses anciens : on désigna, comme le lieu le plus propre pour accueillir les effigies des botanistes, la promenade des Bastions ; l'orangerie devait s'orner, sur sa façade, des bustes commandés, dont celui de Jean-Jacques Rousseau, également dû à Pradier (Catalogue n° 59).







38 Augustin-Pyramus de Candolle

Bronze (fonte Gonon). Buste, H : 82 cm ; piédestal H : 126 cm.

Inscrit sur le piédestal : Augustin-Pyramus de Candolle mort à Genève le IX septembre MDCCCXLI - J. Pradier, de Genève, sculp.

Genève, Musée d'art et d'histoire, Inv. 1910-84.

Augustin-Pyramus de Candolle, (1778-1841), né à Genève, fit ses études à Paris, auprès de Cuvier ; il devait passer une partie de sa vie en France, et publier de nombreux ouvrages scientifiques. Le plus connu de ses travaux est sa contribution au texte documentaire des *Liliacées*, peintes par Redouté (Paris 1802, 1816), dont quatre volumes de texte sont de lui.

Il revint à Genève en 1816, et c'est sur sa suggestion que furent commandés à Pradier les bustes des botanistes J.-J. Rousseau et Charles Bonnet (catalogue nos 59 et 37), pour l'orangerie du Jardin botanique de Genève.

Homme de bien, connu pour la bonhommie de son caractère, et les grâces de son esprit, il est mort à Genève le 9 septembre 1841, déclarant dans son testament qu'il priait les Genevois soucieux de cultiver sa mémoire « de l'exprimer, non par des discours ou autres marques de ce genre, mais en encourageant de toutes leurs forces les études scientifiques dans notre ville, comme étant la carrière qui a le plus honoré ses habitants et qui convient le mieux à leurs positions et à leur caractère ».

Peu après sa mort s'ouvrit une souscription afin d'élever un buste en souvenir du défunt, dans le Jardin botanique de Genève.

Pradier, averti de ce projet, proposa de se

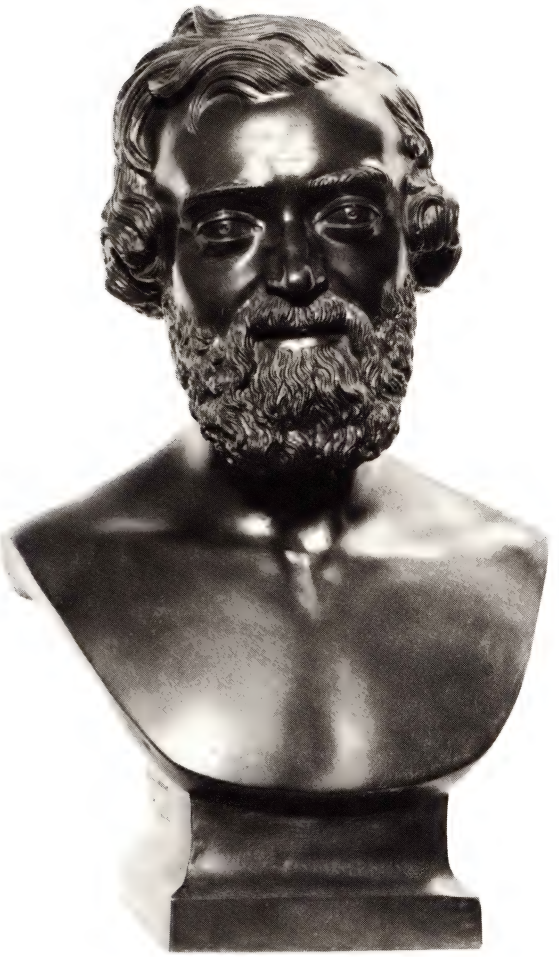
Le sculpteur, qui n'avait pas connu son modèle, disposait d'une pièce iconographique capitale, puisque Charles Bonnet, de son vivant, avait été portraituré par le sculpteur genevois d'adoption Jean Jaquet, et on peut penser que Pradier, ancien élève de Jaquet, a eu l'occasion de bien connaître ce buste dans l'atelier de son maître. A l'heure actuelle, un moulage en plâtre de cette œuvre est conservé à la Bibliothèque publique et universitaire de Genève. Une autre pièce à verser au dossier iconographique est le portrait de Charles Bonnet par R. Gardelle, qu'on trouvera, par exemple, reproduit dans *Nos Anciens...* IV, 1904, p. 115.

L'œuvre de Pradier s'inspire clairement, aussi bien pour les traits de la physionomie que pour le port de tête du modèle et la direction de son regard, du buste de Jaquet. A la différence de son prédécesseur, qui a représenté avec une sobriété expressive, le savant dans une tenue d'intérieur, élégamment drapé dans une robe de chambre et coiffé d'un bonnet, Pradier, sacrifiant aux impératifs néoclassiques, nous montre son modèle « héroïsé », le buste dénudé, et coiffé de ses seules boucles courtes. Le soin apporté au traitement du marbre ne sauve pas de l'académisme cette œuvre officielle.

Le buste de Charles Bonnet a figuré au Salon de 1822 (n° 1470), où, éclipsé par le *Niobide blessé*, exposé au même Salon (n° 1469), il n'est pas cité par les critiques que nous avons consultées.

charger de l'exécution du monument. Il envisageait de ne faire payer aux souscripteurs que les dépenses du bronze et des praticiens. Le monument fut commandé à l'artiste au printemps de 1842, car Pradier écrivit alors au sculpteur genevois, Dorcière, pour lui demander l'envoi d'une épreuve du buste, que Dorcière avait lui-

même exécuté, plusieurs années auparavant, d'après Pyramus de Candolle. Pradier souhaitait s'en servir comme modèle pour son œuvre (Lettre de Pradier à M. Dorcière, 11 avril 1842, D. Siler, *Correspondance*, t. II, n° 414).
Pradier a fait fondre, par Gonon, un bronze à cire perdue, d'après l'œuvre de Dorcière (ce bronze est cité par W. Déonna : *Les Collections Lapidaires du Musée d'art et d'histoire de Genève*, dans : *Genava*, VII, 1929, pp. 258-323. Le buste original, en marbre, appartient à la Société des Arts de Genève).
Si pour le portrait du naturaliste, Pradier s'est inspiré du buste par Dorcière, pour le piédestal, en revanche, il s'est laissé aller à son entrain inventif ; un dessin du Musée de Genève (Inv. 1852-81), présente une première pensée pour son ornementation : des amours, tenant des guirlandes de fleurs, forment une ronde autour du piédestal. La composition définitive offre des nymphes et des amours, jouant avec des guirlandes ; des cartouches portent des inscriptions en caractères grecs.
Le buste et son piédestal ont été exposés dans l'atelier de l'Institut, pendant la première semaine de juillet 1845, avec d'autres sculptures de l'artiste. L'œuvre figure sur le dessin de Pradier, qui réunit les sculptures alors exposées à l'atelier (Louvre, Cabinet des Dessins, Inv. 32 579).
Le buste devait être ensuite emballé et partir avec le piédestal, le 10 juillet 1845, par roulage accéléré, afin d'arriver à Genève, avant la date fixée pour l'inauguration. L'inauguration du monument eut lieu en août. L'*Illustration* du 30 août rappela :
« C'est au milieu du Jardin des Plantes, qu'il avait fondé, que son buste, œuvre de Pradier, a été placé sur un piédestal orné des emblèmes qui rappellent les études de l'illustre naturaliste. Lui-même, de son vivant, avait voulu que l'image des Genevois qui ont contribué aux progrès de la botanique ornent le jardin dont il a doté la ville, et par un juste retour, c'est en face des bustes de J.-J. Rousseau, de Bonnet, de Saussure, de Trembley, de Sénebier, que leurs descendants ont inauguré celui de l'homme qui les a tous surpassés ».
La Commission du Monument de Pyramus de Candolle, proposa d'accorder une indemnité à l'artiste, pour la peine et l'embarras qu'il s'était donnés à propos de cette œuvre. Pradier fit alors payer l'emballage et le transport, qu'il déclara avoir oublié de laisser aux frais de la souscription.
En 1910, ce buste a été transféré au Musée d'art et d'histoire de Genève. Une réplique en bronze l'a remplacé dans le jardin en 1913.
Un article anonyme, consacré au *Monument d'Augustin Pyramus de Candolle aux Bastions*, dans la revue *Nos Anciens*, 1re Série, V, 1905, p. 29-34, est la simple paraphrase du récit de l'inauguration du monument publié par l'*Illustration* en 1845.



39 Jules Canonge
Bronze, H : 54 cm.
Signé et daté : J. Pradier 1848.
Nîmes, Musée d'art et d'histoire. Inv. 1225.

Ce buste, comme ceux du poète Jean Reboul, du peintre Barbier-Walbonne, ou de M. Tur, notable nîmois, évoque les amitiés ferventes que Pradier a nouées avec des méridionaux épris d'art ou de littérature ; déjà, en 1842, Pradier a reçu de la municipalité de Nîmes, la commande d'un buste du général baron de Feuchères, bienfaiteur de cette ville ; de toutes les célébrités locales, c'est Canonge le plus enthousiaste ami de Pradier : Jules Canonge (1812-1870), nîmois d'origine, a consacré

sa vie aux belles lettres. Lié avec Mme Récamier, Chateaubriand, et plus tard avec George Sand et Alexandre Dumas, il a donné la publication (incomplète) de sa correspondance en 1867. Il a laissé également plusieurs œuvres poétiques : *Préludes* (1835), *Arles* (1857). Par ailleurs, familier de l'atelier de Pradier à partir de 1846, il est l'auteur de précieux souvenirs intitulés *Passim...* (1863).

Le sculpteur a exécuté au crayon un portrait très soigné de Jules Canonge qui est peut être une étude préparatoire pour son buste (dessin au musée de Montpellier, inv. Claparède 226).

Le buste devait être en bronze : Pradier écrivait à Jules Canonge : « je viens d'apprendre, au sujet du fondeur de votre buste, qu'il ne faisait plus rien, et, pour ne pas lui laisser là ce travail, j'ai parlé à celui qui m'a fondu ma *Sapho* qui est très bien venue. Il se charge, n'ayant rien à faire, de vous fondre votre buste pour 100 F. Il est certain qu'il sera infiniment mieux, et comme un vrai antique, avec la patine que je lui mettrai » (lettre de Pradier à J. Canonge, « dimanche matin » [1848], citée par le destinataire, *Passim...*, Paris 1863, p. 84).

La fonte du buste eut lieu au cours de l'automne. Pradier écrivait à Jules Canonge : « le fondeur vous attend pour la couleur de votre buste, qui est fort bien coulé, mais dont je n'aime pas trop le ton ; il est dans l'atelier. » (Lettre de Pradier à J. Canonge, 22 oct. 1848, citée par le destinataire *op. cit.*, p. 89).

Jules Canonge a légué son buste en bronze au Musée de Nîmes. Un moulage en plâtre a été légué par le modèle au Musée de Narbonne et un autre au Musée de Montpellier.

40 Louise Colet

Plâtre, H : 25 cm, L : 26 cm, Prof : 15 cm.
Signé et daté : J. Pradier, 1837.
Paris, Louvre, Inv. R.F. 1656.

De toutes les « muses » qui ont entouré Pradier, Louise Colet est une des plus connues. Elle surnommait le sculpteur familièrement « Phidias », et celui-ci ne put mieux faire que de l'appeler en retour sa chère « Sapho ». Femme de lettres prolifique, Louise Colet a posé pour Pradier dès 1837, ainsi que l'a signalé Metman dans la thèse qu'il a consacrée aux statuettes du Musée des Arts décoratifs de Paris (la date de la statuette avait, auparavant, été déchiffrée à tort « 1857 »).

Allongée contre un rocher au bord des flots, dans une mise en scène qui annonce celle de la *Sapho* de 1852, Louise Colet est

en réalité dans l'attitude favorite de son héroïne *Penserosa*. Le recueil de poèmes intitulé *Penserosa* n'a été publié qu'en 1840, mais plusieurs des poèmes qui composent ce recueil avaient été rédigés bien antérieurement. Louise Colet s'y décrit, empruntant des traits au *Penseroso* de Michel-Ange (pour le tombeau des Médicis) et au *Penseroso* du poème de Milton, « dans la molle attitude / où me berce la Muse aux jours de solitude (...) Sur ma main, ma tête se posa ; / Vous me dites alors : « *Siete Penserosa* : De ce marbre inspiré l'image se reflète / sur votre jeune front de femme et de poète ; vous avez son air triste et son regard penseur / Et Michel Ange en vous eût reconnu sa sœur ! »

Ce portrait exquis est ambigu dans la mesure où, présentant des rapports évidents avec les sujets de pendules « troubadour » qui foisonnent alors et dont le répertoire est souvent répétitif, il s'inscrit également dans la lignée des statuettes-portraits, aux contours nettement individualisés, entre la *Juliette Drouet* de Chaponnière et la *Rachel* de Barre, qui constituent de petits tours de force esthétiques puisque leurs auteurs devaient y traduire, avec une indéniable autorité plastique, les activités, la situation et les états d'âme du modèle.

Dans le cas présent, cette œuvre, diminutive par son format, peut pourtant se comparer à la grande statue allongée du duc de Beaujolais en exil, qui respire une identique méditation, qui s'adonne au même épanchement romantique.

Ici pourtant, la coiffure et ses anglaises sagement roulées, l'aumônière, la robe à taille ajustée contribuent à donner une allure de coquetterie apprêtée aux méditations de la poétesse.

Parmi les œuvres de Louise Colet présentant des rapports avec les sculptures de Pradier, on retiendra particulièrement un poème destiné à célébrer la *Fontaine Molière*, poème couronné par l'Académie Française ; Louise Colet, encouragée par ce succès, a commis en 1846 trente strophes sur la *Poésie légère* (recueillies dans les *Chants des vaincus*, Paris, 1846, pp. 375-377). Sainte Beuve, admiratif, déclarait : « cette perle devra avoir sa place désormais dans toute anthologie française » (lettre à Louise Colet, 26 mai 1846, *Correspondance générale* de Sainte Beuve, Paris, 1949, VI, pp. 439-440). La « muse » se rengorgea et retourna à l'atelier de « Phidias », et c'est au cours de cette année 1846 que Pradier devait lui présenter un jeune homme de lettres, Gustave Flaubert.

Des exemplaires actuellement connus de la statuette de Louise Colet, deux sont des dons de M. Bissieu (arrière-petit-fils du modèle) au Louvre et au Musée des Arts décoratifs (1917) ; un exemplaire en plâtre a été déposé en 1930 par le Musée des Arts décoratifs au Musée Victor Hugo, et a figuré à l'exposition *Victor Hugo et les artistes romantiques*, Paris, Maison de Victor Hugo, 1951, n° 469.

Louise Colet a également posé pour un buste de Pradier ; cette œuvre est signalée par Lami comme ayant figuré à l'*Exposition des portraits de femmes sous les trois Républiques*, organisée à Bagatelle en 1909 (où figurait un exemplaire de la statuette). Le buste de Louise Colet a également été présenté à l'exposition *Maturité de Victor Hugo*, Paris, Maison de Victor Hugo.

41 Jean-Pierre-Joseph d'Arcet
Bronze, H : 37,5 cm.
Signé et daté : J. Pradier 1834.
Inscrit : fonte sans ciselure par Honoré Gonon et ses deux fils.
San Francisco, collection privée.

Né à Paris en 1777, mort dans la même ville en 1844. Commissaire général à l'Hôtel des Monnaies. Membre de l'Académie des Sciences. Sa fille Louise épousa James Pradier le 27 août 1833.

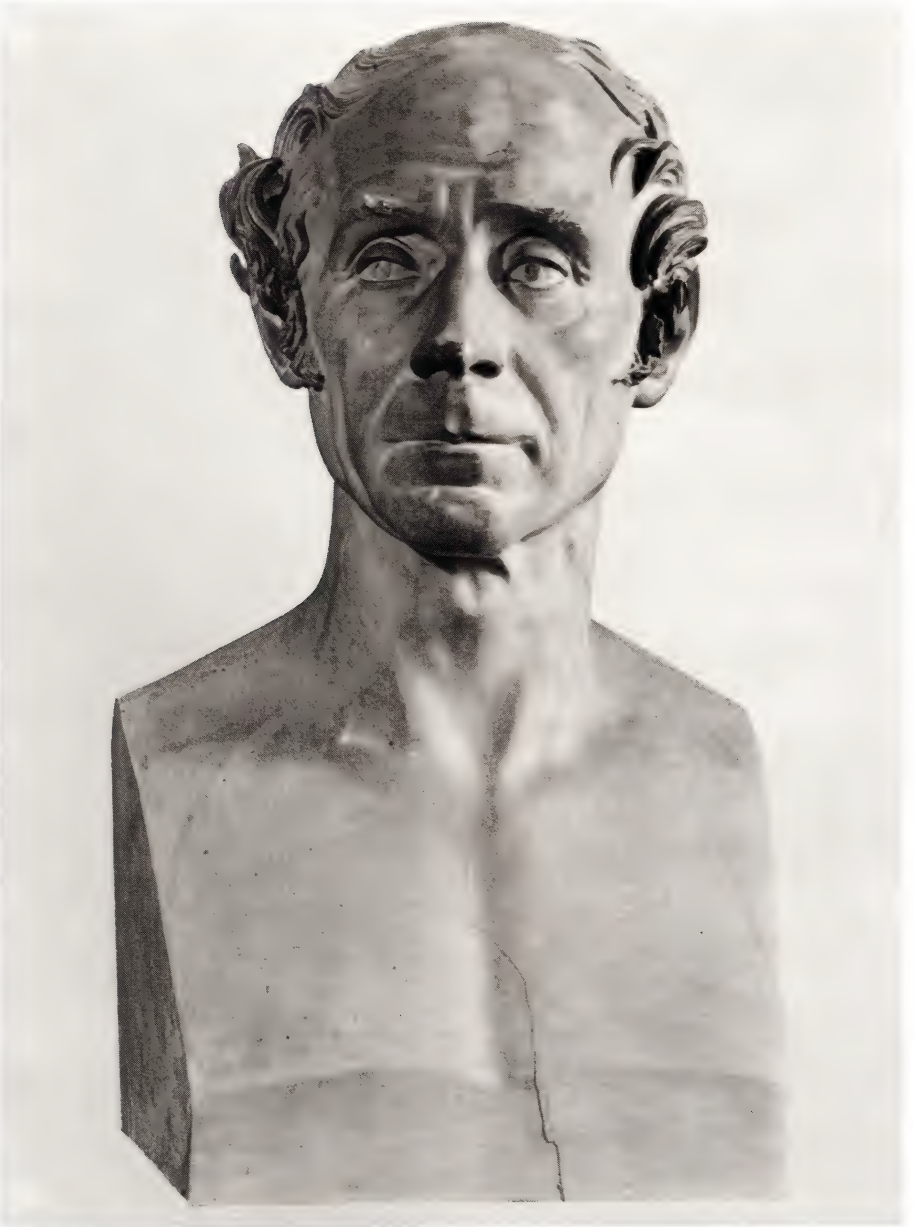
Pradier exposa la statuette de son beau-père au Salon de 1835 (n° 2312) et sculpta son buste pour l'Institut en 1845.

Catalogue de l'exposition *The Romantics to Rodin*, Los Angeles, County Museum of Art, 1980, n° 178.

42 Maxime Du Camp

Bronze (fonte Gonon), H : 52 cm.
Signé et daté : J. Pradier 1850.
Paris, Louvre, Inv. R.F. 938.

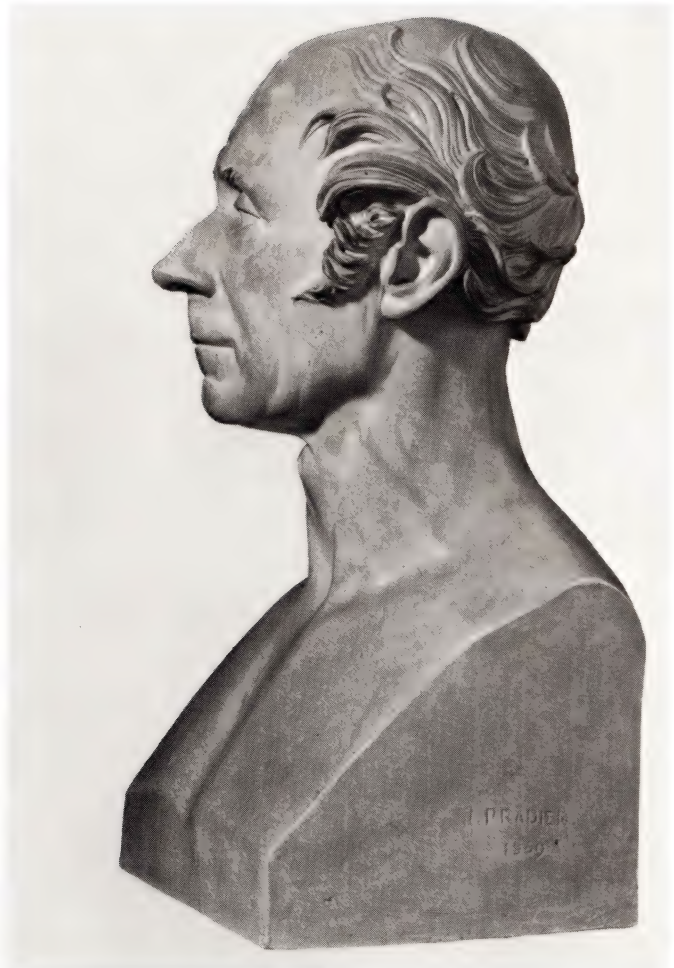
Maxime Du Camp, connu aujourd'hui surtout comme mémorialiste, mais qui fut aussi un critique d'art et un journaliste doué pour la polémique, a rappelé dans ses *Souvenirs littéraires* (Paris, 1906), les circonstances de sa rencontre avec Pradier et le climat des ateliers du sculpteur : « Gustave Flaubert m'avait chargé de surveiller l'exécution du buste de sa sœur, qu'il avait confiée à Pradier, j'allais à l'Abbatiale, dans l'atelier où le maître travaillait (...) lorsque je le connus, vers la fin de 1846. Pradier possédait trois ateliers (...). C'est à l'Abbatiale qu'il avait établi son quartier général, au rez-de-chaussée, dans deux ateliers contigus où j'ai passé bien des heures et où j'ai vu défiler les plus beaux modèles que Paris possédait alors » (t. I, p. 249).
C'est probablement dans ce cadre que Maxime Du Camp est venu, à son tour, poser pour Pradier ; le buste achevé, présenté au Salon de 1850 (n° 3566), a été éclipsé par l'*Atalante*, qui y figurait également, avec les statues de *Médée*, de *Pandore* et le buste du peintre *Barbier-Walbonne.* Sur quatorze critiques de ce Salon, trois le mentionnent : celles de Claude Vignon, de Pierre Malitourne dans la revue l'*Artiste*, qui loua la « simplicité de l'exécution » et « l'étude soigneuse du modèle », et surtout un beau texte de Théophile Gautier, ami de l'artiste et de Maxime Du Camp, exaltant « ce bronze vigoureux (...) admirablement fondu par Gonon », qui « reproduit avec un rare bonheur cette physionomie fière, élégante et ferme, où la bravoure de l'idée va presque jusqu'au défi et produit comme une fatuité de dandy ».
Ce portrait, où l'animation de la chevelure, la facture serrée des traits du visage, l'intensité de l'expression, apportent une note de pénétration psychologique, fut conservé par le modèle jusqu'à une date tardive ; en 1892, Maxime Du Camp l'offrit au Louvre avec le buste de sa mère (par Dantan aîné), et le don, accepté par le Comité consultatif, le 13 mars 1893, fut confirmé par Du Camp, qui précisait : « je vous prierai de ne laisser donner aucune publicité à l'offre que j'ai été heureux de vous faire et qui a été accueillie avec bienveillance : ce qui se passe entre les musées nationaux et moi ne regarde pas le public ». (Lettre au directeur des Musées nationaux, 14 mars 1893, Archives du Louvre, S.8). Le donateur ajoutait une précision en signalant que le bronze avait été réalisé selon la technique de la fonte à cire perdue.



43 Le général Dufour

Plâtre, H : 54 cm.
Signé et daté : J. Pradier 1849.
Genève, collection Olivier Reverdin.

Le général Guillaume-Henri Dufour, né à Constance en 1787, est à l'origine de la réorganisation de l'armée suisse en 1835 et de la création de l'Ecole militaire de Thun. En 1847, lors du mouvement séparatiste d'une partie de la Suisse à majorité catholique, le général Dufour prit des mesures énergiques pour empêcher cette scission et fit preuve d'autorité, comme de modération. La diète helvétique, en récompense de sa belle conduite, lui offrit un sabre d'honneur. Pradier adressait ses félicitations à son ami le général Dufour et ajoutait : « je désire laisser à Genève un souvenir agréable et précieux de l'homme qui honore si glorieusement son pays (...). Permets moi en conséquence de lui offrir ton buste que je serai très flatté d'exécuter » (lettre de Pradier à Dufour reçue le 15 déc. 1847, collection Reverdin, Genève).
Le général Dufour accepta l'offre du sculpteur. Pradier l'en remerciait et l'informait qu'il passerait en janvier 1848, quelques jours « chez l'ami Marin, qui j'espère mettra à notre disposition ou son salon ou l'atelier de Constantin » (lettre de Pradier à Dufour, Paris 26 déc. 1847, collection Reverdin, Genève).
En 1848, après la révolution de février, Pradier proposa au gouvernement de la seconde République d'exécuter un buste en marbre du général Dufour ; son offre fut acceptée et le ministère de l'Intérieur devait subvenir aux frais du marbre et probablement aussi des praticiens (lettre de Pradier à Charles Blanc, lui demandant de payer le marbre fourni par M. Aubin, 14 avril 1849 ; Paris, Archives nationales F 21 484). Le 22 janvier 1849, Dufour, séjournant à Paris, manda à son épouse : « Pradier fait mon buste ; il me paraît déjà bon. Cela fera le troisième. Je n'ai pu y échapper. » (Collection Reverdin, Genève).
Pradier offrit une copie du buste au prince-président, qui avait connu Dufour pendant ses études à l'Ecole Militaire de Thun. Louis-Napoléon Bonaparte l'en remercia le 15 février 1850 (Catalogue n° 208).
Pradier avait eu l'intention d'offrir une réplique de ce buste au général Dufour ; il lui fit don du modèle en plâtre, que le général offrit à son tour à la Société des Arts de Genève ; en 1868, le plâtre fut reproduit en galvanoplastie à la demande de la Société des Arts, dont le général venait d'être



nommé président honoraire. Le buste en plâtre a été donné par la Société des Arts au Musée d'art et d'histoire de Genève en 1873. Lina Pradier, femme de John Pradier, raconte dans ses souvenirs qu'elle a vu entre 1867 et 1869 aux Contamines, chez le général Dufour, un buste en marbre du maître de maison, par Pradier. Il s'agit en fait de l'exemplaire en plâtre, exposé ici. Un autre buste en plâtre a été envoyé par l'Etat au Musée d'Angers en 1887.

44 Caroline Flaubert

Marbre, H : 54 cm.
Antibes, Musée Picasso.

Née en 1824, Caroline Flaubert, sœur unique de l'écrivain Gustave Flaubert, avait épousé Emile Hamard en 1845. Elle mourut le 20 mars 1846, à la naissance d'une fille. Gustave Flaubert envisagea alors de commander à Pradier le buste de la défunte, dont il avait fait mouler les traits : « j'aurai sa main et sa face. Je prierai Pradier de me faire son buste, et je le mettrai dans ma chambre » (lettre de Flaubert à Maxime Du Camp, *Œuvres complètes* de Gustave Flaubert, Paris 1974, XII, p. 467).
Maxime Du Camp a rappelé le début de l'exécution de cette œuvre : « Gustave Flaubert m'avait chargé de surveiller l'exécution du buste de sa sœur (...) et j'allais à l'Abbatiale, dans l'atelier » (Maxime Du Camp, *Souvenirs littéraires*, Paris 1906, t. I, p. 243).
Les frères Goncourt, après une visite rendue à Flaubert dans sa maison de Croisset, près de Rouen, notaient dans leur *Journal* qu'ils avaient vu dans le cabinet de travail de l'écrivain « sur une gaine carrée, peinte en bronze, le buste de sa sœur morte, par Pradier, avec deux grandes anglaises » (E. et J. de Goncourt, *Journal...*, éd. par Robert Ricatte, Paris, 1956, t. I, p. 1346 - jeudi 29 octobre 1863).

45 Louis-Philippe, roi des Français
Bronze, H : 25 cm.
Signé : J. Pradier. Inscription : 1830.
New York, the Forbes Magazine collection.

46 Marie-Amélie, reine des Français
Plâtre, H : 45 cm.
Genève, Musée d'art et d'histoire. Inv. 1976-100.

C'est au cours de l'année 1846 que Pradier a pu exécuter ces statuettes. La correspondance du sculpteur adressée au comte de Cailleux permet de penser que Pradier a d'abord réalisé la statuette de la reine, « travail long et difficile » (fragments de la *Correspondance inédite de Pradier...*, publiée par Théophile Silvestre dans l'*Histoire des artistes vivants*, 1re série, Paris 1856, pp. 216-220). Le 2 janvier 1847, le sculpteur adresse au comte de Cailleux deux épreuves des statuettes de leurs Majestés : « Ayez la bonté, en les donnant à M. de Montalivet, de lui dire que j'en ai beaucoup d'épreuves à sa disposition et qu'il trouve l'occasion de nous les placer ; cela nous fera plaisir. En les mettant à cinquante francs l'une, je pense que ce n'est pas trop demander (*op. cit. supra*, p. 218). La Reine des Belges reçut de Pradier des exemplaires de ces statuettes.
La statuette de la reine Marie-Amélie fut appréciée ; Pradier déclarait : « Quelqu'un de haut placé ayant vu ma statuette de la reine, paraît en désirer un marbre ou un bronze. Quelques autres personnes, aussi, ont manifesté le désir d'en avoir » (*op. cit. supra*, p. 216).
Six exemplaires de cette statuette, en plâtre, furent commandés à l'artiste (inv. L.P., 3345 à 3350).
Le succès de l'œuvre est explicable : il

s'agit d'une transposition littérale, en trois dimensions, du portrait fameux de Winterhalter (Musée National de Versailles). Il n'est pas jusqu'aux motifs des volants et de l'étole de dentelle, un superbe point d'Angleterre, que le sculpteur n'ait fidèlement reproduits, évitant ainsi tout risque d'interprétation ; la comparaison du tombé et des plis de l'étole (qui perd de son immatérialité à être ainsi traduite en sculpture) est révélatrice du soin et de la fidélité de Pradier, qui dut pourtant « inventer » pour le dos et la partie gauche du personnage, non visibles sur le tableau.

Un tel parti pris a été repris par Mercié qui, pour l'exécution du monument funéraire de Louis-Philippe et de Marie-Amélie dans la chapelle royale de Dreux, s'est également inspiré, sans variation notable, de la toilette de la reine par Winterhalter.

Si la statuette de la reine fut bien accueillie, on dut, en revanche, trouver à redire à l'effigie du roi. Pradier écrivait au comte de Cailleux : « c'est en vain que j'ai cherché les défauts que vous m'aviez signalés (...). Ayez donc la bonté, cher ami, de faire voir au Roi cet ouvrage et lui demander en lui offrant cette épreuve, ses ordres à ce sujet » (*op. cit.* supra, p. 217).

Les principales caractéristiques de ce portrait ont été relevées par H. W. Janson : le modèle s'appuie sur une colonnette hexagonale qui porte un parchemin déroulé, évocation de la Charte qui définissait les droits et les devoirs du Souverain ; sur le côté de la colonnette, deux éléments symboliques : le miroir, qui figure la vérité, et les mains jointes, qui suggèrent la fidélité.

L'uniforme du roi, emprunté à son portrait par Winterhalter (Musée National de Versailles) est particulièrement soigné : le relief des feuillages brodés sur le plastron, les cassures des plis, les épaulettes, sont traités avec précision. L'attitude martiale, le bras droit replié, le poignet à la hanche, est peut-être à mettre en relation avec le geste assez voisin du duc d'Orléans portraituré par Ingres en 1841-42.

Les autres portraits connus de Louis-Philippe par Pradier sont des bustes, exécutés par Pradier en 1830, 1834, 1841 et 1845 qui ont connu des fortunes diverses ; le premier est un buste en plâtre, que Pradier paraît avoir exécuté à l'occasion de l'accession au trône de Louis-Philippe, et que son auteur propose, par lettre imprimée, à plusieurs municipalités (19 août 1830 ; D. Siler, *Correspondance*, t. I, n° 128) ; c'est probablement encore ce buste que Pradier présente au concours ouvert par la Ville de Paris en 1830 pour l'exécution d'une effigie officielle du Roi (des dix sept artistes en concurrence, le sculpteur Caillouette fut le lauréat).

Le buste de 1834, qui a figuré au Salon de la même année, était un bronze ; un exemplaire de ce buste, en marbre, a été envoyé à Compiègne et se trouvait aux Tuileries, dans l'appartement du duc de Nemours, avant la chute de la Monarchie de juillet. Il a fait l'objet d'une série de répétitions, en bronze marbre et plâtre, de 1834 à 1842, et a même été reproduit en biscuit de Sèvres, grâce à une adaptation de Fisbach, en 1835.

Pradier a exécuté un nouveau buste de Louis-Philippe, d'un type différent, à l'occasion de son voyage à Rome en 1841 ; le roi y était représenté la tête couronnée de rameaux d'olivier, à l'image du buste de Louis XVIII précédemment exécuté par Pradier ; le sculpteur, comparant son portrait aux effigies qu'il avait réalisées antérieurement déclarait : « ce sera un fameux buste, je le ferai un peu plus vieux seulement » (lettre de Pradier à Louise Pradier, Rome, 16 oct. 1841 ; D. Siler, *Correspondance*, t. II, n° 383). On perd la trace de cette œuvre assez rapidement.

Un dernier buste de Louis-Philippe Ier, exécuté par Pradier en 1845, a été exposé au Salon de la même année (n° 2160) ; acquis par la Maison du Roi, il est demeuré sans affectation jusqu'à la fin du règne de Louis Philippe et figure aujourd'hui au Musée de Dreux.

La statuette de Louis-Philippe a été présentée à l'exposition *The Romantics to Rodin*, Los Angeles County Museum of Art, 1980, n° 176.

47 Le duc d'Orléans
Bronze, H : 34 cm.
Signé : J. Pradier.
Paris, collection privée.

Pradier a réalisé deux statuettes de Ferdinand, duc d'Orléans, fils aîné de Louis-Philippe : l'une où le modèle est debout, en uniforme, et porte un burnous, souvenir de ses expéditions en Algérie en 1835 et 1839, et l'autre où le prince est à cheval.

Une de ces statuettes en bronze, appartenait à la duchesse d'Orléans ; après la Révolution de 1848, la duchesse fit réclamer cette statuette qui avait été emportée des Tuileries avec d'autres objets, les 24 et 25 février, et déposée au Musée du Louvre. La statuette fut rendue à sa propriétaire le 15 décembre 1848 (*procès-verbal des objets recueillis aux Tuileries...* Archives du Louvre Z.69, Tuileries ; Musées Nat., *Inventaire des Tuileries*, 1848, n° III, Archives du Louvre).

Des esquisses de ces statuettes ont figuré à la vente après décès du sculpteur (n° 45 : le duc d'Orléans ; n° 46: le duc d'Orléans à cheval). Elles étaient vendues avec droit de reproduction en toute nature. Une statuette en bronze du duc d'Orléans par Pradier, a figuré à une vente anonyme à l'Hôtel Drouot, le 4 mai 1863 (n° 183).

48 Le duc d'Orléans

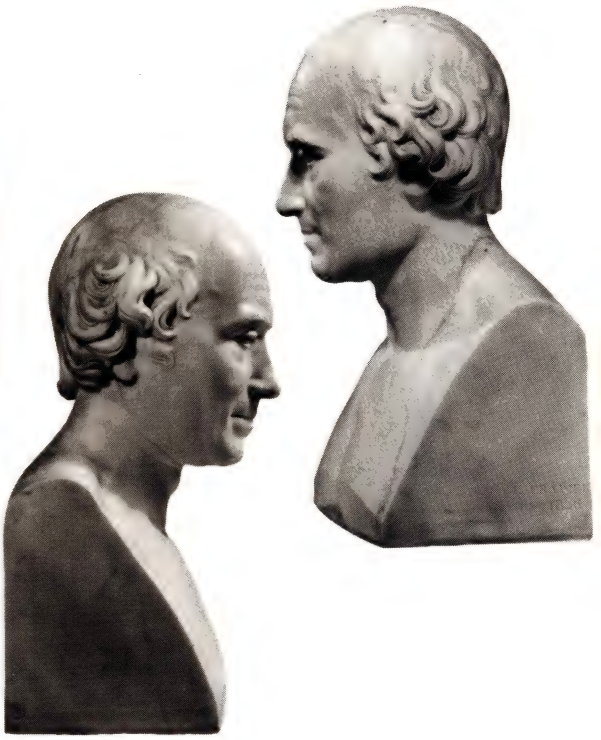
Bronze (fonte Gonon), H : 60 cm.
Signé et daté : J. Pradier 9BRE MDCCCXXXXII.
Dépôt du Musée de Versailles au Musée du Louvre, Inv. M. V. 5469 ; R. F. 1721.

Un premier buste a été commandé à Pradier en 1842 par le ministre de la Guerre pour être érigé à Sétif, en Algérie. Le modèle de ce buste n'a pas été retrouvé ; John Pradier, fils de l'artiste, notait déjà, dans ses cahiers, à la date du 22 décembre 1873, qu'il en recherchait « le modèle original, qui a dû rester autrefois dans l'atelier de mon père ».
Le buste en marbre, expédié à Sétif, était placé sur la Promenade d'Orléans, et ce en souvenir de l'expédition de 1839, dite des *Portes de Fer* : cette campagne militaire dirigée par le maréchal Clausel, et à laquelle le duc d'Orléans avait pris part, avait permis d'assurer la communication, pour les troupes françaises, entre Alger et Constantine.
L'inauguration du buste eut lieu en 1843 ; il était posé sur une colonne de granit, de trois mètres de haut, où figurait d'inscription : Fort d'Orléans / 61e de Ligne / 1841. (*Inv. Province, mon. civils*, t. IV, p. 529).
Pradier en envoyait, le 26 septembre 1843, un moulage en plâtre au comte de Cailleux, en lui signalant : « si des épreuves pouvaient être agréables à la famille royale je m'empresserais de répondre à leur moindre désir. (Archives du Louvre, S.30).
Si l'exemplaire en marbre ne semble pas conservé, et si l'on n'a pas la trace des épreuves en plâtre, le buste de bronze, fondu par Gonon, a figuré au Musée de Versailles puis au château de Maisons-Laffitte. Il est au Musée du Louvre depuis 1921.

49 Le duc d'Orléans

Médaillon en bronze, Diamètre : 25 cm.
Signé : J. Pradier. Inscrit au verso : Simonet fondeur à Paris.
Genève, MAH., Inv. 1911-59.

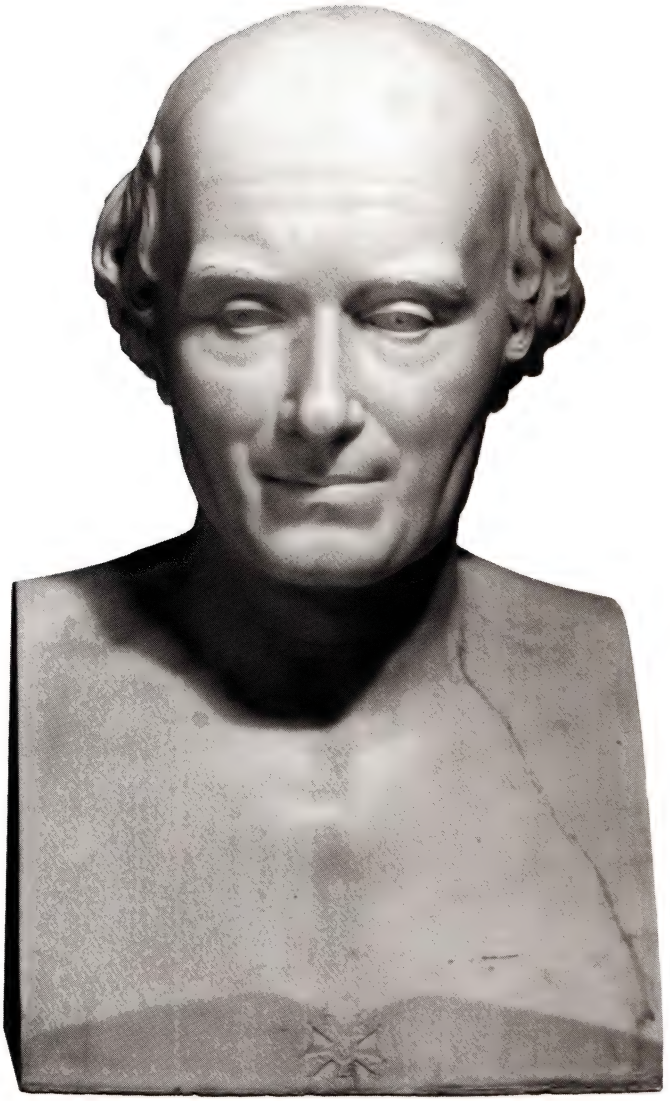
Après la mort du duc d'Orléans, survenue le 13 juillet 1842, Pradier, ayant effectué un moulage des traits du défunt, a utilisé une des épreuves comme modèle pour exécuter le médaillon ; si le moulage des traits du duc d'Orléans paraît avoir disparu, le succès du médaillon que Pradier en a tiré témoigne encore aujourd'hui de la popularité du prince : le sculpteur a réalisé cet ouvrage en quelques heures et des exemplaires en ont été immédiatement répandus. Le parti-pris du médaillon était une solution simple au problème de la diffusion de portraits en relief : formule popularisée par David d'Angers, le portrait en médaillon a été pratiqué également par Pradier dont on connaît plusieurs médaillons de personnalités, de Madame Récamier au musicien Charles Filtsch.
Le *Journal des Artistes* exprimait le 31 août 1842 son indignation à propos de l'exploitation que Pradier entendait faire du médaillon : « Le 15 juillet, un habile sculpteur, M. Pradier, fut chargé par le roi de mouler la tête, les mains et les pieds du prince, puis de sculpter deux grandes figures en marbre, l'une couchée, l'autre debout ; l'artiste, chargé d'un pareil travail, prit le deuil, se mit à l'œuvre, et l'on attendait un chef d'œuvre... Le lendemain, un médiocre médaillon du prince était exposé à la montre de tous les marchands de tableaux et d'objets d'art, il portait la signature de M. Pradier avec la date du 13 juillet 1842 ! ».
De ce médaillon il existe, outre l'exemplaire de Genève, des exemplaires au Musée Carnavalet et dans une collection privée à Paris.



50 Marc-Auguste Pictet

Marbre, H : 55 cm.
Signé et daté : J. Pradier 1825.
Genève, Société des Arts.

Né à Genève en 1752, mort dans cette ville le 19 avril 1825. Physicien. Succéda en 1786 à Horace-Bénédict de Saussure dans la chaire de philisophie à l'Académie de Genève. Fondateur de la *Bibliothèque britanique*. Président de la Société des Arts.
La Société des Arts décida le 5 mai 1825 d'ouvrir une souscription publique pour un buste de son président. La commande en fut faite à Pradier le 18 décembre 1825 (D. Siler, *Correspondance*, t. I, n° 71) au prix de 2 400 francs.



51 James Pradier

Bronze (fonte Susse frères), H : 28 cm. Paris, collection de la famille Pradier.

Le 17 février 1852, Charlotte Pradier, fille aînée du sculpteur, écrivait à sa mère : « [Papa] fait son buste qu'il exposera et qu'il donnera à Genève. [...] John ne veut pas que M. Lequesne signe parce que papa voulait mettre fait par ses élèves. » (Archives de la famille Pradier.)

Un buste de Pradier en plâtre doré a figuré au Salon de 1852 (n° 1454). Il fut exécuté avec la collaboration de Lequesne et de Guillaume. C'est probablement d'après ce buste qu'a été fondu, en 1869, un exemplaire en bronze, commandé à Lequesne par la Ville de Genève ; le bronze fondu et patiné chez Poux, a été expédié à Genève en octobre 1869. Il a figuré d'abord au jardin anglais de Genève, puis a été transporté au Musée d'art et d'histoire. (Inv. 1852-13, H : 100 cm, signé J. Pradier - E. Lequesne).

A la mort du sculpteur, une délibération du conseil de famille autorisa Lequesne à faire exécuter par Barbedienne une réduction du buste (*Etat liquidatif de la succession de M. Pradier*, Paris, Archives nationales, XCI-2012). John Pradier eut plus tard l'intention d'ouvrir une souscription pour faire exécuter des réductions du buste de son père ; il a demandé conseil à Lequesne et à Paul Marin. Lequesne conseilla au jeune homme d'être prudent : « ne risquez pas de vous mettre dans l'embarras ». Des réductions ont été effectuées, sans que l'on sache si une souscription a effectivement eu lieu. Outre les épreuves en bronze, on doit signaler un exemplaire en plâtre, qui a figuré à l'exposition *Maturité de Victor Hugo*, au musée Victor Hugo, Paris, 1953, n° 497.

52 John Pradier ; enfant avec un chien
Plâtre, H : 24 cm.
Genève, MAH., Inv. 1910-250.

Une statuette en plâtre représentant probablement John Pradier, a fait partie de la vente Pradier en 1852 (n° 28) sous le titre « l'enfant au chien ». Il est vraisemblable qu'il s'agit du modèle original de l'œuvre étudiée ici ; ce modèle était vendu avec droit de reproduction en bronze seulement. Nous ignorons dans quelles conditions le droit de reproduction en plâtre avait été cédé à Salvator Marchi, qui conservait dans son atelier la statuette en plâtre présentée dans cette exposition.
Une autre figurine en plâtre, qui représente le petit garçon, à peine plus âgé, jouant avec des balles, est demeurée dans la famille Pradier (Répertoire n° 233).

53 John Pradier couvert d'une pèlerine
Bronze, H : 28 cm.
Signé : J. Pradier.
Paris, Musée des Arts décoratifs, Inv. 32605.

La tradition considère cette charmante effigie comme un portrait de John Pradier enfant : vêtu d'une pèlerine, il tient de la main gauche un chapeau à large bord ; derrière lui sont un tambour et des baguettes.
Cette pièce peut être mise en rapport avec les nombreux dessins que Pradier a consacrés à ses enfants et dont plusieurs sont de touchants portraits de John Pradier, apprenant à marcher ou déguisé en petit soldat (Catalogue nos 157 et 158). Deux beaux dessins, représentant le petit garçon de profil, datés de 1843, sont conservés au Musée de Montpellier. Un émouvant document qui le montre assis sagement dans un fauteuil, avec un bras en écharpe, date de 1845 (Catalogue n° 158). Il existe encore de lui une statuette en bronze (Paris, collection privée), ainsi qu'un buste de plâtre, exécuté en même temps que ceux de Charlotte et de Thérèse, à l'atelier de l'Abbaye. Un autoportrait de Pradier montre d'ailleurs le sculpteur travaillant au buste de son fils (Catalogue n° 151).

54 Louise Pradier

Un buste en marbre supposé à tort représenter Louise Pradier a été retiré de l'exposition. La photographie d'une statuette de Louise Pradier, enceinte, est présentée sous le numéro 189 ; un dessin (n° 154) ; un tableau de Pradier la représentant sous les traits de la Vierge (n° 175).

55 Thérèse Pradier

Plâtre, H : 35 cm.
Signé et daté : J. Pradier, 1844. Inscrit : Ma petite Thérèse.
Paris, collection de la famille Pradier.

Thérèse est née le 3 juillet 1839. Pradier a dessiné l'enfant à plusieurs reprises (Catalogue nos 155-158) et fait d'elle un petit bas-relief en plâtre (Répertoire n° 239). L'histoire de ce petit buste est inconnue.

56 Charlotte, John et Thérèse Pradier

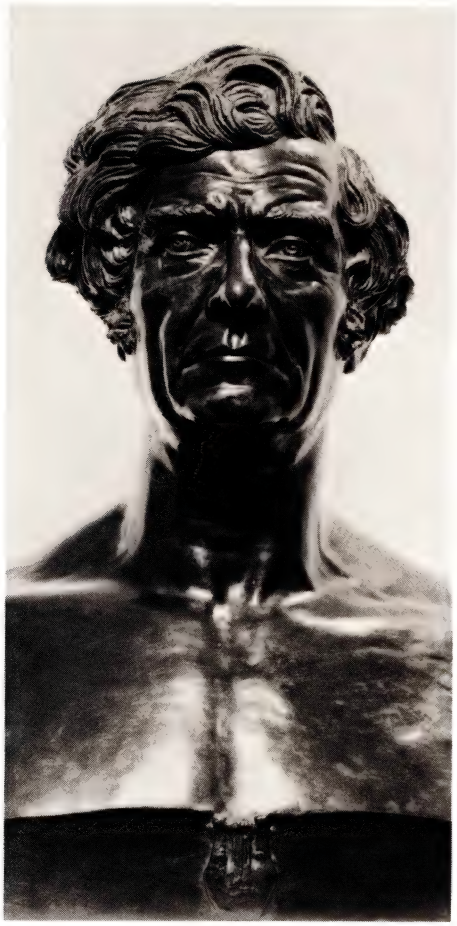
Médaillon ovale en plâtre, H : 10 cm. L : 12 cm.
Signé et daté : J. Pradier 1841.
Genève, MAH., Inv. 1905-4.

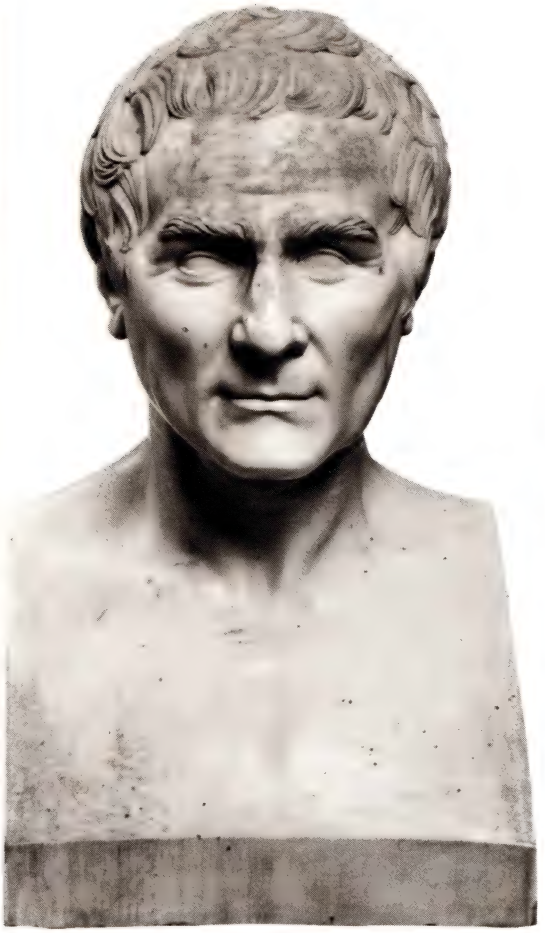
Ce médaillon réunit les trois enfants du ménage Pradier : Charlotte (1834-1855), Jean-Jacques, dit John (1836-1912) et Thérèse (1839-1915) ; un dessin de Pradier, de 1841 (Catalogue n° 157), peut être une des études préparatoires pour ce médaillon. Il groupe un profil de John et deux portraits de Charlotte, dont les nattes forment un macaron identique à celui du médaillon.

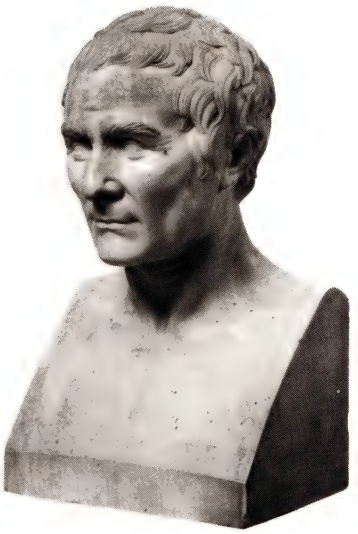
Il existe deux exemplaires en plâtre de ce médaillon, restés à la mort de Pradier chez les héritiers de l'artiste ; l'un d'eux a été vendu par John Pradier au Musée d'art et d'histoire de Genève en 1905 ; il porte au dos une étiquette manuscrite « Souvenir à mon fils - Louise Pradier ». L'autre médaillon en plâtre appartient toujours à la famille Pradier ; il a figuré à l'exposition « Monnaies et Médailles », Paris, Hôtel de la Monnaie, 1948, n° 267. Le Musée de Genève en possède également un tirage en soufre, dédicacé au dos : « à mon ami Marin, de l'auteur » (Inv. 1904-37).

57 Le général Rath
Buste en marbre, H : 70 cm.
Signé et daté : J. Pradier 1825.
Genève, MAH., Inv. 1846-16.

Le lieutenant-général Simon Rath était entré au service de la Russie, comme plusieurs de ses compatriotes éminents, dont le général de La Harpe, au monument duquel Pradier a collaboré.
A sa mort, en 1819, le général Rath laissait une importante fortune. Ses sœurs, dont l'une, Jeanne-Henriette Rath (1773-1856) était peintre en miniature, ont alors offert à la municipalité de Genève d'employer cet héritage à la création d'un Musée des Beaux-Arts ; le bâtiment a été inauguré en 1826. Ainsi que D. Siler en avance l'hypothèse, c'est probablement au buste du général Rath, commandé peu après sa mort, que Pradier fait allusion lorsqu'il écrit au baron Gérard, de Rome, en janvier 1824 : « Je termine un autre buste en marbre pour Genève » (Correspondance, t. I, n° 37). Cette œuvre fut donnée par les demoiselles Rath en 1826 au Musée qu'elles venaient de fonder.







58 Jean Reboul

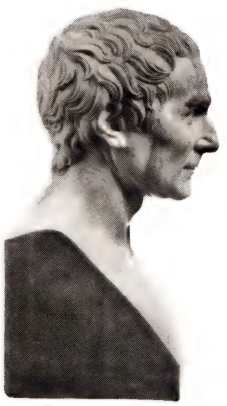
Bronze (fonte Simonet), H : 47 cm.
Signé et daté : J. Pradier, 1849.
Nîmes, Musée d'art et d'histoire.

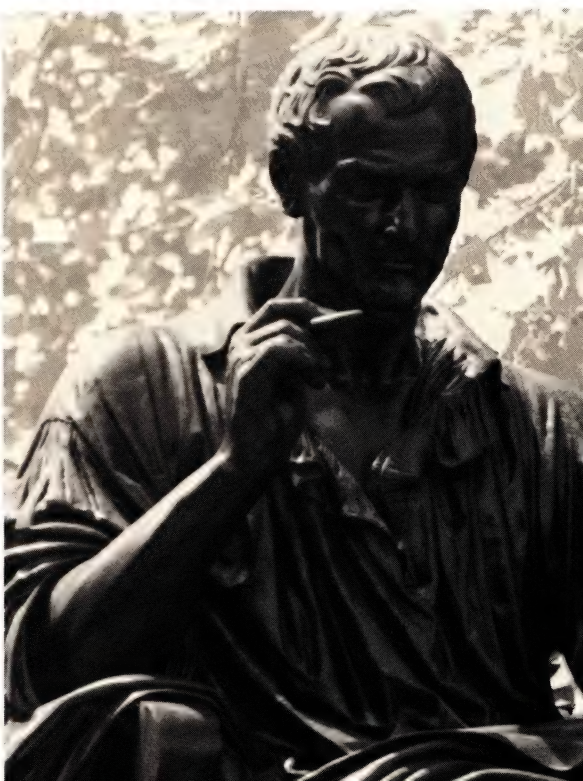
Jean Reboul, dit le boulanger de Nîmes (1796-1864) était le fils d'un serrurier ; ses poésies, très lues au XIXe siècle, ont attiré l'attention de Lamartine et de George Sand. Jean Reboul avait en particulier publié une pièce *l'Ange et l'Enfant*, parue en 1828 dans la *Quotidienne* dont Pradier après plusieurs autres artistes, s'est inspiré pour sa statuette de l'*Ange Gardien.*
En 1848, Jean Reboul fut élu représentant du Gard à l'Assemblée constituante. Pradier devait alors lui rendre hommage par le buste, achevé en 1849, et dont Jules Canonge signale la présence à Nîmes (*Passim*..., Paris, 1863, p. 64).

59 Jean-Jacques Rousseau

Marbre, H : 56 cm.
Signé : J. Pradier 1821.
Genève, MAH., Inv. 1825-28.

Le buste de Rousseau fut commandé à Pradier pour orner le Jardin botanique de Genève, aménagé entre 1816 et 1819 au parc des Bastions par A.-P. de Candolle sur les plans de G. H. Dufour.
Sur l'histoire de cette commande, voir C. Lapaire, *supra*, p. 52, la notice consacrée à son pendant le buste de Charles Bonnet (Catalogue n° 37) et celle consacrée à une lettre de Pradier (Catalogue n° 166).
Le buste en marbre, inauguré le 30 avril 1821, a été, depuis, déposé au Musée d'art et d'histoire de Genève. C'est un portrait « héroïsé » du philosophe, sans perruque, le torse nu et, le visage rigoureusement frontal, qui répond aux règles néo-classiques, non sans rappeler le fameux buste de Voltaire par Houdon, ainsi que certains bustes dit d'Homère auxquels le jeune Pradier, frais émoulu de l'Ecole et du séjour à Rome, ne pouvait pas ne pas penser.





60 Jean-Jacques Rousseau

Maquette en plâtre, H : 33 cm. L : 20,3 cm. Prof : 35,8 cm.
Nantes, Musée des Beaux-Arts.

L'histoire du monument Rousseau à Genève est évoquée dans la partie documentaire du catalogue (nos 215-218), dans J. de Caso, *supra*, p. 29 et dans C. Lapaire, *supra*, p. 53.
La maquette acquise en 1866 par le Musée de Nantes est encore peu connue. Elle diffère de la figure représentée sur la lithographie de G. Charton, éditée, semble-t-il, à l'occasion de la première souscription publique, où le philosophe genevois avait le torse nu. Elle se rapproche beaucoup de l'original en bronze, inauguré en 1835. L'exposition devrait permettre de préciser s'il s'agit d'un original ou d'un surmoulage et de définir sa situation précise dans la genèse de cet important monument.
Catalogue du Musée de Nantes, Nantes, 1913, p. 608, n° 1839 (85).

Genève, Monument Rousseau.

61 Le général Wellington
Bronze, H : 34 cm.
Signé : J. Pradier.
Genève, MAH., Inv. 1911-110.

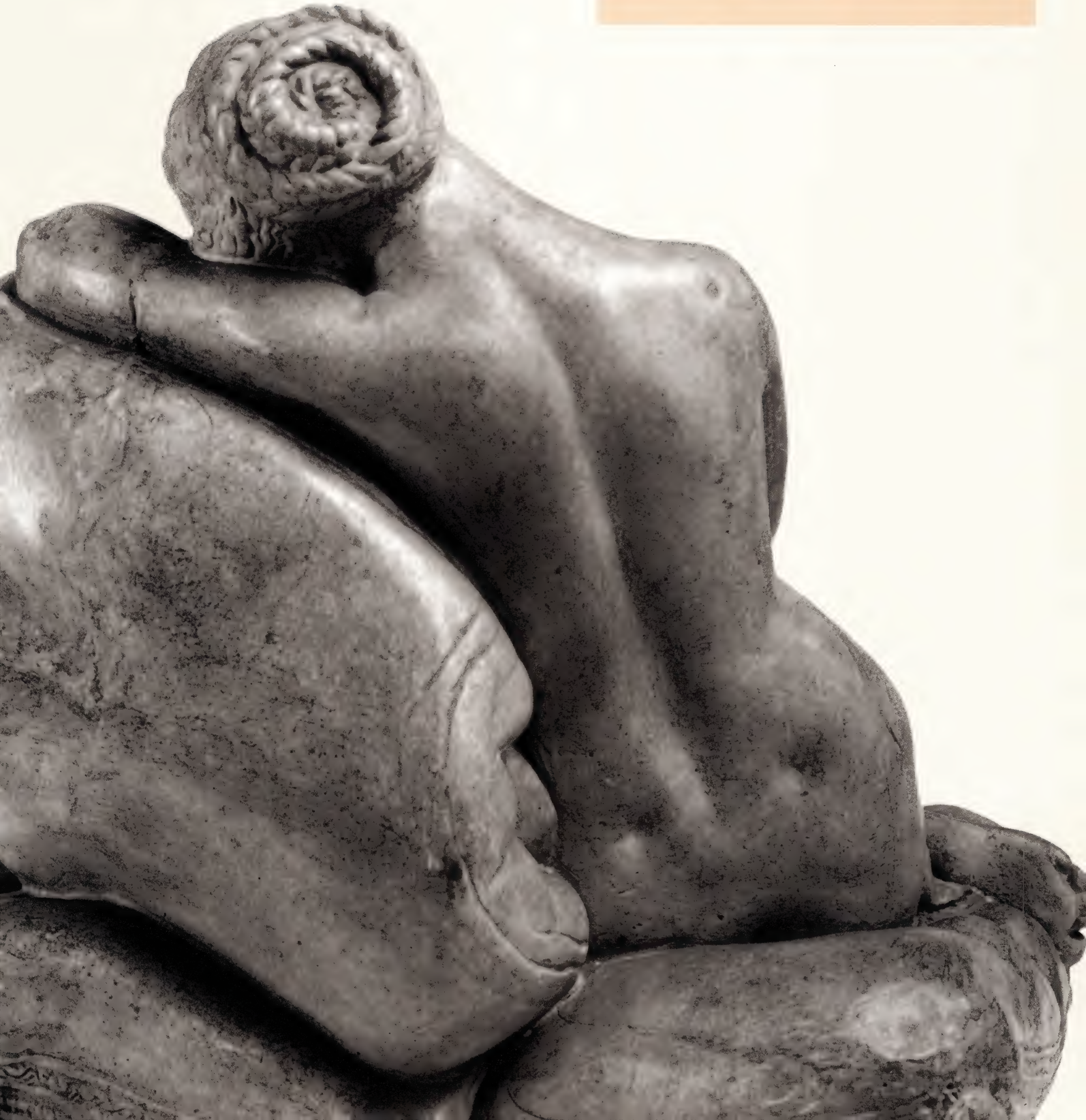
Cette statuette, encore peu étudiée, comme tant d'œuvres de Pradier ou à lui attribuées, pose quelques problèmes non d'identification du modèle (aisément reconnaissable, ainsi que son cheval, qu'un spécialiste de Wellington, consulté par Jacques de Caso, a même pu identifier avec précision), mais d'explication de la relation éventuelle de cette belle pièce à l'œuvre de Pradier. S'il est vrai que les portraits de Wellington n'ont pas été seulement l'œuvre d'artistes britanniques, et le tableau du baron Gérard en témoigne, on connaît encore assez mal l'iconographie de Wellington due à des artistes d'obédience française. Ses portraits sculptés, d'une manière générale, bustes ou statuettes, n'ont fait, à notre connaissance, l'objet d'aucune publication sur la base de laquelle on pourrait fonder d'éventuelles comparaisons. On doit donc en rester aux hypothèses, tout en rappelant que le comte d'Orsay, un des rivaux de Pradier, a exécuté une statuette équestre de Wellington, et que d'autres artistes ont pu être également tentés par ce modèle. Les caractères stylistiques de l'œuvre, de très belle qualité, n'autorisent pas à trancher en faveur ou contre une attribution à Pradier. Souhaitons qu'à l'occasion de la présente exposition, un peu de lumière soit apportée sur le cas d'une œuvre aussi intéressante.

Bayadère assoupie (Catalogue n° 66).

62 Buste d'une inconnue
Marbre, H : 56 cm avec son piédouche original.
Signé : J. Pradier.
Genève, MAH., Inv. 1984-131.

La jeune femme a perdu son identité. Le buste n'est pas celui de Louise Pradier à laquelle on avait pu songer. Dans une lettre à Joseph Marin, Pradier signale : « Je fais à présent le buste d'une jeune dame qui est morte il y a un an près de Genève. La mère est ici. Je ne sais pas le nom, c'est drôle » (10 janvier 1834, D. Siler, *Correspondance*, t. II, n° 209).

Les statuettes



Pradier et la statuette

Guillaume Garnier

Célèbre auprès de ses contemporains grâce aux statues qu'il envoie aux Salons et aux sculptures dont il décore les monuments parisiens et nîmois, Pradier est surtout connu du public par la multitude des statuettes qu'il a produites, sa vie durant, avec une invention charmante et malicieuse.

De son vivant, ses œuvres ont figuré dans le cabinet des collectionneurs et dans le boudoir des élégantes : « Personne mieux que lui ne sait ajuster ces capricieuses fantaisies (...) Sa verve intarissable a produit, *par centaines*, ces ravissantes petites compositions », rapporte, non sans exagération, Jules Janin [1].

Cette vogue de la statuette n'est pas, au XIXe siècle, un phénomène nouveau ; elle s'est répandue dès le XVIIIe siècle grâce aux sujets en porcelaine de Meissen. La production des biscuits de Sèvres a représenté, ainsi que les terres cuites de Clodion, l'assimilation en France de cette mode. Dans ce domaine, le répertoire « galant » est demeuré de règle. La persistance de la vogue des statuettes est dûe à ce que ces œuvres, qui reflètent le goût ambiant pour les objets de curiosité et les bibelots, correspondent au budget des amateurs d'art : Balzac admire le « génial » Steinbock, le sculpteur de la *Cousine Bette*, qui exécute un sujet de pendule « qui contente à la fois les bourgeois et les connaisseurs ». En revanche, le cercle des acquéreurs des statues de grand format exposées aux Salons est beaucoup plus limité ; il se réduit à quelques mécènes et à l'Etat : « Une statue de marbre est nécessairement d'un prix élevé. Faut-il donc que la statuaire soit réduite à ne produire que des statuettes (...) dont on peut s'amuser un instant, mais que l'art réprouve ? » interroge un critique du *Journal des Beaux Arts* [2]. Ainsi est défini le paradoxe de la production de statuettes, art fructueux et apprécié du public, mais considéré par certains comme un genre mineur et même un peu honteux. David d'Angers note avec mépris que les « bourgeois » et les « boutiquiers » reprochent à Graillon, le sculpteur des humbles et des miséreux, « de ne pas exécuter des statuettes plus séduisantes », à la manière de Pradier [3]. Le *Journal des Artistes*, plus sévère encore, clame que Pradier cherche la célébrité par la statuette « en vendant des turpitudes pour égarer, fasciner et démoraliser la jeunesse » [4]. Pradier lui-même n'a attaché qu'une faible importance à cette menue monnaie de son talent : il écrit à Juliette Drouet, un jour d'oisiveté : « je vais faire des pendules, car ne rien faire, c'est mourir ». [5] A un autre correspondant, il confie : « tous ces petits riens (statuettes) sont des ouvrages que je donne à mon mouleur pour tous les moulages que je fais faire pour moi, et si j'avais de quoi m'occuper plus sérieusement, je ne passerais pas mon temps à polir des esquisses » [6].

Il n'est plus besoin aujourd'hui de réhabiliter l'art des statuettes, autrefois dénigré par des « envieux » et des « cuistres », comme le déplorait Luc Benoist, auquel on doit la première synthèse sur la statuette romantique [7]. Comme l'a remarqué Louis Réau à propos des statuettes de Falconet, « le véritable artiste peut affirmer son génie et atteindre à la perfection aussi bien dans un bibelot de vitrine que dans une statue colossale » [8]. Rodin déclarait d'ailleurs, tranchant le débat, que la « dimension » n'est rien, tandis que la « proportion » est tout.

Si la cause des statuettes romantiques est aujourd'hui gagnée, il demeure nécessaire d'en faire connaître et d'en étudier la place dans l'histoire de la sculpture française. Pradier est précisément parmi les sculpteurs spécialisés dans la petite sculpture d'édition, l'un des plus prolifiques. Régulièrement, à l'issue des Salons, les marchands parisiens, Susse, Giroux et les mouleurs Fontaine, Marchi voire Hébert, mettent en vitrine les réductions des œuvres de Pradier que tout Paris a pu admirer dans les salles de l'exposition : c'est dans ces conditions que de petites épreuves en bronze ou en plâtre de *Psyché*, *Phryné*, *La Poésie Légère*, ont été proposées au public. Dans certains cas, la statuette a précédé l'œuvre de grand format, comme pour l'*Atalante* et la *Sapho Assise*, répandues avant même leur présentation au Salon.

Pradier n'a présenté que trois de ses statuettes aux Salons : ce sont des portraits de notables parisiens, M. Darcet (Salon de 1835), M. Bessas de la Mégie (Salon de 1837) et M. Debelleyme (Salon de 1848). Ces œuvres, qui relèvent d'une mode spécifique, celle du portrait de petit format, n'étaient pas destinées à l'édition. On peut les rapprocher d'autres statuettes-portraits également exécutées par Pradier ou par d'autres artistes, car depuis que Chaponnière, l'élève de Pradier, a présenté au

1 Jules Janin, dans : *L'Artiste*, XXV, 1842, p. 195.

2 *Journal des Beaux-Arts*, 19 avril 1840.

3 A. Bruel, *Carnet de notes de David d'Angers*, Paris, 1958, t. 2, p. 440.

4 *Journal des Artistes*, 21 décembre 1845.

5 Lettre de Pradier à Juliette Drouet, 27 octobre 1834 (D. Siler, *Correspondance*, t. II, n° 235).

6 Lettre de Pradier à A. de Mercey, 28 octobre 1850 (Paris, Bibliothèque Doucet, carton 40).

7 Luc Benoist, *La sculpture romantique*, Paris, s.d.

8 Louis Réau, *Falconet*, Paris, 1922.

Salon de 1833 les statuettes de Mlle Juliette (Drouet) et de Pradier, la mode est lancée : chaque Salon a vu se multiplier le contingent des statuettes. Il faut reconnaître que celles que Pradier a exposées sont passées pratiquement inaperçues. Est-ce parce qu'il avait choisi pour modèles des hommes mûrs, respectables membres de l'administration ou des grands corps de l'Etat ? Le succès suscité par le joli minois de « Mlle Juliette » portraiturée par Chaponnière ne fut pas réservé à ces effigies élégantes mais un peu guindées et conventionnelles ; un critique s'écriait, à propos de la statuette de M. Bessas de la Mégie : « on n'y reconnaît guère le talent et le goût de cet artiste. Il n'est pas très étonnant que le jury l'ait d'abord refusée. » [9]

En revanche, les statuettes-portraits de femmes sont d'un grand charme et se parent d'une grâce qui les apparente aux statuettes purement décoratives, comme lorsque le sculpteur représente Noémie Constant, son élève, ou Louise Pradier sa femme, appuyée à un arbre, et Louise Colet, assise au bord de la mer, dans une attitude méditative très romantique, empruntée à un sujet de pendule : la jeune femme a posé dans l'attitude de l'héroïne de ses poèmes, *Penserosa*.

Si cette pièce a pu connaître une diffusion relativement large (on en connaît au moins trois exemplaires en plâtre à Paris), les portraits-statuettes demeurent, dans l'ensemble, voués au cercle de famille.

Quelques autres statuettes de Pradier ont été conçues comme des pièces uniques, de caractère exceptionnel, comme les œuvres chryséléphantines effectuées avec l'aide de l'artiste Froment-Meurice, un *Satyre et Bacchante* et une *Léda et le cygne*, en ivoire, or, argent et turquoises, destinées à la loterie organisée en 1851 par la Société des artistes.

Ainsi la floraison des statuettes de Pradier, si elle est souvent en rapport avec les œuvres exposées au Salon, ou si elle reçoit, à l'occasion, une publicité exceptionnelle, est dans sa grande majorité demeurée en marge des consécrations officielles. Les figurines de Pradier ont cependant bénéficié de la prédilection de bien des connaisseurs : Jules Janin, Théophile Thoré, Alexandre Dumas fils saluent du bout de leur plume l'apparition de nouveaux modèles. Balzac recommande à Madame Hanska d'entourer de soins une des pièces de sa collection, « le chef-d'œuvre des petits bronzes de Pradier » [10]. Et le jeune Flaubert, étudiant en droit à Paris, reçoit de sa sœur Caroline demeurée à Rouen, une lettre qui atteste l'intérêt des simples amateurs en faveur des statuettes de Pradier : « Papa m'a donné ce matin une petite statuette de Pradier. C'est une femme en chemise et lisant. Regarde-la à quelque boutique et dis-m'en des nouvelles ! »

A quelques exceptions près, les statuettes de Pradier n'ont guère bénéficié d'une fortune critique ou littéraire abondante. Compte tenu de la rareté des documents de première main portant sur la statuette d'édition, du flou des attributions traditionnelles, et des pratiques techniques courantes chez les fondeurs et mouleurs du XIXe siècle, qui ont pu modifier ou dénaturer une œuvre de départ, la production attribuée à Pradier est trop abondante pour n'être pas suspecte. Il est souvent délicat d'établir le départ entre les œuvres authentiques, les copies d'atelier, les surmoulages et les contrefaçons pratiquées couramment du vivant même de l'artiste. Les pièces signées ne sont pas rares. Mais ces signatures sont parfois, et peut-être souvent, l'œuvre de faussaires. Des études récentes, de qualité très inégale, ont contribué à entretenir les confusions, comme certaines publications sur les statuettes de bronze où se côtoient, dans le maquis d'attributions et de titres souvent fantaisistes, des œuvres connues et répertoriées de Pradier, et des compositions qui, à l'évidence, ne sont pas de lui.

L'entêtement de certains historiens ou antiquaires, amateurs d'anecdotes croustillantes, à vouloir fournir des « clés » pour reconnaître les modèles de Pradier pour ses grandes sculptures (on a polémiqué sur l''identité des femmes qui ont pu poser pour les statues de Lille et de Strasbourg, et sur la nature de leurs relations avec le sculpteur) s'est également exercé à propos des statuettes, dans lesquelles on a cherché à reconnaître des effigies de contemporaines célèbres de Pradier, et La *Sapho* debout est devenue, dans un catalogue de vente, un portrait de la tragédienne Rachel, tandis que La *Sapho* assise se retrouvait récemment baptisée « Louise Colet ».

C'est donc seulement, comme le définit J. de Caso, à travers une enquête fondée sur des documents de première main qu'on peut évaluer l'ampleur de l'œuvre de Pradier dans ce domaine, identifier les pièces conservées et relativiser les jugements esthétiques, en tenant compte du degré de qualité technique de l'objet considéré et de sa fidélité à l'œuvre originale. L'ensemble d'œuvres essentiel — pour ne pas dire providentiel pour une étude de ce type — est

9 Délecluze, dans : *Journal des Débats*, 1er avril 1837.

10 *Correspondance de Balzac*, Paris, 1960-1969, t. V, p. 494.

le groupe de statuettes conservées au Musée d'art et d'histoire de Genève.

Plutôt que de dénombrer ici tous les groupes et statuettes attribués à Pradier qui ont figuré dans les expositions et les ventes, ou qui appartiennent à des collections publiques ou privées, nous nous bornerons maintenant à réunir quelques éléments permettant de préciser leur place dans l'œuvre de Pradier et les caractéristiques de sa production. Dans l'ensemble les critiques d'art, à la suite de Jules Janin [11], ont surtout vu en Pradier l'héritier de Clodion. Si la parenté est bien réelle, la filiation des statuettes de Pradier doit cependant être élargie. L'analyse du répertoire des sujets qu'il traite met en évidence l'éclectisme de son inspiration : à côté des petits sujets mythologiques ou galants, le sculpteur fait une place aux scènes intimistes, aux figurines orientalistes, aux statuettes de dévotion.

Du XVIIIe siècle, Pradier hérite à la fois de la grâce de son style et de certains thèmes. Ses bacchantes et ses satyres, en ivoire, en bronze ou en plâtre rappellent le type d'œuvre dont, après Clodion, le sculpteur Marin avait assuré la continuité, un peu épurée et assagie par le néo-classicisme « empire ». Pradier a restitué le naturalisme et la verve débridée à ces compositions, avec le *Satyre et Bacchante* (debout) œuvre chryséléphantine, assez proche du *Satyre et Bacchante* (renversée), groupe en marbre de grandeur naturelle, qu'il avait exposé au Salon de 1834 et qui connut également une diffusion en épreuves de petit format. Les Bacchantes en train de s'enivrer ou déjà grisées présentent également l'assimilation par Pradier des conventions du style « païen » qui recevra un prolongement avec Carrier-Belleuse.

Pour certaines de ses statuettes mythologiques, Pradier s'inspire de l'esthétique gracieuse de Falconet. La *Léda repoussant le cygne*, et la *Femme aux longs cheveux*, aux attitudes stylisées, aux contours précis, se ressentent de cette influence, mais elles présentent des caractères particuliers : les déesses de Falconet sont souvent fluettes et minaudières ; en revanche, les jeunes femmes sculptées par Pradier ont une plus grande plénitude de formes et des physionomies en général très placides.

La conception des deux figurines de baigneuses, debout, présente des analogies avec les baigneuses de Falconet et d'Allegrain ; mais ces statuettes sont en définitive plus proches des prototypes antiques ou du néo-classicisme de Canova. Le charme et le laisser-aller des apprêts du bain en font de simples mortelles surprises pendant leurs ablutions comme la petite *Nyssia*, montrée en train de coiffer sa chevelure.

Les statuettes mythologiques les plus curieuses et les plus sophistiquées de Pradier demeurent la *Vénus à la coquille* et le petit groupe de *Zéphyre et Flore*.

L'Antiquité avait donné quelques exemples de *Vénus à la coquille*. Depuis la Renaissance, le tableau de Botticelli avait consacré ce sujet ; le thème reçoit à l'époque néo classique une nouvelle saveur. Aux Salons du Louvre on avait pu admirer une *Vénus sortant des ondes*, assise sur sa conque, par le sculpteur Calloigne (1820) et une *Vénus à la coquille* du sculpteur Molcknecht (1831) ; Ingres de son côté avait entrepris depuis 1808 un tableau représentant *Vénus Anadyomène.*

Pradier a donné sa propre vision de ce thème dans une première composition dessinée où la déesse, à genoux, se découvre dans la concavité d'un coquillage. Elle penche sa tête et relève derrière elle ses bras selon une arabesque très élégante. Par la pureté des contours et la grâce sinueuse des lignes, elle présente des affinités avec les jeunes femmes dessinées par Ingres et par Chassériau.

A cette première pensée, Pradier a substitué une composition au caractère plus réellement plastique : la coquille, vue de trois quart, semble close. Mais peu à peu se dégage une ouverture qui décèle la présence de la déesse dans la cavité marine, dans une pose ravissante : elle s'apprête, sans effort apparent, à se mouvoir hors de sa cachette, avec un mouvement à la fois élégant et dynamique.

Le groupe de *Zéphyre et Flore* est également d'une composition très élaborée. Non sans une légère affèterie, où un thème, pictural, est traduit avec une certaine vigueur plastique. Pradier s'inspire du tableau *Psyché recevant le premier baiser de l'Amour* de Gérard, où l'on voit la jeune fille étonnée avant de s'émouvoir, qui, les bras repliés sur sa poitrine, écoute, les yeux vagues, « l'écho que la sensation inconnue éveille en elle » [12].

A ces figures longilignes, Pradier donne des attitudes un peu dansantes, d'un léger maniérisme : la jeune fille, de sa tête penchée, prête attention à son compagnon qui s'approche d'elle pour déposer sur sa joue un baiser.

Dans le choix des thèmes intimistes, Pradier est également tributaire de la tradition issue de la fin du XVIIIe siècle, mais c'est avec les œuvres sentimentales et un peu

11 Jules Janin, dans : *L'Artiste*, XXV, 1842, p. 195.

12 R. Schneider *Le Mythe de Psyché dans l'art français depuis la Révolution*, dans : *Revue de l'art ancien et moderne*, nov. 1912, p. 363-378.

scabreuses de Greuze et de Lépicié que ses statuettes présentent des analogies.
De Fragonard, Pradier retrouve les thèmes favoris, mais sans la fougue et le laisser-aller des compositions du peintre de Grasse. Au contraire, les statuettes de Pradier ont un caractère très « amolli et lithographie 1830 ». Les petites figurines troussées par Pradier sont les sœurs des grisettes de Devéria. David d'Angers, agacé par la séduction des statuettes de Pradier et des dessins de Devéria disait de ce dernier : « Les poses de ses figures sont voluptueuses, mais son crayon ne l'est pas, parce que cet artiste pétrifie ce qu'il touche (...). Pradier, le sculpteur, est dans le même cas » [13].
Le jugement de David d'Angers est bien sévère. En réalité ces statuettes n'ont, en dehors des thèmes dont elles sont inspirées, rien de conventionnel ; Pradier y donne un témoignage très attachant sur la vie quotidienne. Il promène sur les petits événements de la vie d'une femme un regard emprunt de bonhommie, d'une sensualité aimable, et parfois d'un humour discret. Quoi de plus charmant que cette *Repasseuse* qui essaie contre sa joue la chaleur du fer ?
Les femmes à la *chemise enlevée* s'essaient à la pose célèbre de la *Vénus Callypige*. D'autres conversent avec leur chat, enfilent ou retirent leur bas, avec la grâce pensive de *la petite Fanchon* peinte à son lever par Lépicié [14] : « Vous vous êtes arrêtés avec bonheur devant cette petite fille assise, dans le plus simple appareil. Elle a dormi toute la nuit, entourée des rêves du printemps ; elle s'habille, une de ses jambes est nue encore, sur l'autre jambe elle tire son bas de soie (...) Tout cela est d'une nudité honnête et admirable » loue Jules Janin [15].
D'autres jeunes femmes, en chemise de nuit, sont agenouillées, occupées à leurs dévotions : l'une d'elle joint ses jolies mains aux doigts un peu trop effilés. Son regard noyé « pathétique » et l'affectation larmoyante, mêlée à la volupté équivoque autorisée par son « déshabillé » font d'elle une sœur des jeunes filles pâmées peintes par Greuze [16].
Une autre jeune femme sculptée par Pradier confie ses fautes à un moine ; une troisième prie le Créateur pour son enfant malade, endormi sur un fauteuil : « une jeune mère est penchée sur le dossier d'un fauteuil dans lequel repose un petit enfant ; elle a les yeux levés au ciel, le sourire sur les lèvres, les mains fortement pressées ; son expression, à la fois contente et anxieuse, témoigne de la ferveur de sa prière ; en même temps, le calme de sa pose réfléchit le bonheur dont l'enfant jouit dans son sommeil », écrit un visiteur de l'atelier [17].
Cette scène est donnée par un catalogue de fondeur comme un « épisode du choléra de Palerme ». Pradier a pu se montrer ainsi attiré par les charmes de l'Italie romantique et populaire : la composition qui montre une jeune femme auprès d'un moine s'est ainsi intitulée « moine confessant une Italienne ». La femme à la chemise enlevée est une « minente » ou femme du peuple de Rome, comme le sculpteur l'explique à Louise Pradier [18]. Pradier, à Rome, compose également un *Pifferaro* ou berger napolitain jouant du pipeau. Le choix de ces thèmes que Pradier réserve à la statuette révèle des affinités entre le sculpteur et les peintres de l'Italie populaire : les statuettes de Pradier ont le même sentimentalisme à fleur de peau que les jeunes femmes peintes à Rome par Victor Schnetz et surtout par Léopold Robert. Pradier se montre également prêt à s'inspirer des œuvres littéraires à la mode : il compose un petit groupe de l'*Ange gardien*, d'une élégance recueillie, après avoir lu le poème de son ami Reboul, que tous les beaux esprits se récitent avec attendrissement :

« Dans les champs de l'espace
Avec moi tu vas t'envoler,
La providence te fait grâce
Des jours que tu devais couler.
Et secouant ses blanches ailes,
L'ange à ces mots prit son essor ». [19]

De même, c'est le petit drame d'Armand Barthet, *Le Moineau de Lesbie*, tiré de l'élégie de Catulle, et interprété à la scène par Rachel [20] qui inspire les charmantes compositions du *Moineau de Lesbie* et de *Lesbie au perroquet* [21].

13 A. Bruel, *Carnets de notes de David d'Angers*, t. 1, p. 219.

14 Tableau de Lépicé (1735-1784), Musée de St-Omer, *Le Lever de Fanchon*.

15 Jules Janin, dans : l'*Artiste*, XX, 1840, p. 270.

16 *La prière du Matin*, tableau de Greuze, Musée de Grenoble.

17 Gaberel, *Notice sur les ouvrages de J. Pradier*, dans *Bibliothèque universelle de Genève*, XV, 1838, pp. 267-286.

18 D. Siler, *Correspondance*, t. II, n° 399.

19 Le poème de Reboul a paru dans *La Quotidienne* en 1836.
— A chaque Salon, les sculpteurs présentent des *Anges gardiens* : Desbœuf, 1833 ; Barre et Husson, 1837 ; Gourdel et Jaley, 1838 ; Petit, 1844. Le tableau de Decaisne, l'*Ange gardien* fit également sensation au Salon de 1836.

20 Monselet, *Mes Souvenirs Littéraires*, Paris, s.d., p. 128, rappelle que ce petit acte en vers « plut infiniment en voltigeant sur les lèvres de la grande tragédienne ; on trouva un charme étrange et nouveau à entendre gazouiller Hermione ».

21 Les sculpteurs Levêque (Salon de 1849), Truphême et Clesinger (Salon de 1850), on exposé des *Lesbie*.

La mode de l'orientalisme ne laisse pas le sculpteur indifférent : il ajoute à l'*Odalisque* en marbre exposée au Salon de 1841 une série de figurines d'Odalisques, debout, assises ou étendues, et gratifiées des accessoires rituels : turban, chasse-mouche...

Il se montre plus audacieux avec la *Négresse aux calebasses* et la *Négresse au tambourin*, statuettes « exotiques » à mettre en rapport avec le *surtout* composé pour le duc d'Orléans et qui figurent sur toutes les cheminées des cabinets d'amateurs. Enfin, il présente avec un humour délicieux la petite *Bayadère assoupie* sur des coussins, qui vient de poser à ses côtés la mandoline dont elle jouait quelques instants plus tôt.

Non content de mettre en scène des jeunes filles déjà assez court vêtues, Pradier a composé d'autres groupes d'un genre plus leste. Un critique regrettait qu'une statuette de Pradier « charmante d'exécution », ne puisse être « placée dans un salon » [22]. Un autre reconnaissait qu'il y avait parmi ces figurines des sujets « dont la vue seule ferait monter le rouge au front » [23]. Pradier ne faisait là que suivre une mode à laquelle ses confrères Feuchère et Cumberworth ont également apporté leur tribut.

Le jeu des affinités et des influences réciproques entre ces sculpteurs est mis en évidence par la confrontation des statuettes qu'ils ont produites : comme Pradier, son maître, Cumberworth réalise une petite *Lesbie*, une *Jeune femme en chemise*, une *femme à la pantoufle*. Barre traite également la plupart des sujets favoris de Pradier, et Feuchère, ami de Pradier, et à la recommandation duquel il doit la croix de la légion d'honneur, échange avec Pradier les thèmes de son répertoire : parmi ses propres œuvres, très dispersées et souvent considérées comme perdues, on peut identifier une *Léda* et une *jeune femme sur un dauphin* qui ont tant de rapports stylistiques avec les œuvres de Pradier qu'on les attribue parfois à ce dernier [24].

A travers la diversité des influences reçues ou échangées par Pradier, on discerne les caractères essentiels de sa production de statuettes :

Chaque motif est pour lui l'occasion de traduire le galbe d'un dos courbé, les rondeurs d'une poitrine épanouie, le léger embonpoint de la chair, le frisson de l'épiderme. Toutes ses jeunes filles affectent souvent par le costume, ou plutôt par l'absence de costume, un petit air gentiment antique. Elles présentent un air de famille, à la fois poupin et voluptueux. Les visages sont peu expressifs, mais l'écheveau des coiffures est étudié avec un soin méticuleux ; Pradier n'oublie pas une perle des colliers, ne néglige pas un bijou.

Cet art de la « sculpture de genre » est la partie de son œuvre qui demeure la plus méconnue, et qui en définitive a le moins vieilli. Plus d'une fois, les statuettes de Pradier ont pu inspirer les *liseuses*, *berceuses*, exécutées par son élève Chapu ; et son observation de la vie quotidienne amorce le courant réaliste qui conduira Degas à peindre des « repasseuses » et des « femmes au bas ».

22 *Journal des Artistes*, 8 juillet 1838.

23 Jules Janin, dans : *l'Artiste*, XXV, 1842, p. 195.

24 Feuchère possédait d'ailleurs une statuette de Pradier (catalogue de sa vente après décès, Paris, 8-10 mars 1853, n° 465).

Pradier et la statuette d'édition : objets, sources et méthodes

Jacques de Caso

CLOTURE DÉFINITIVE
ET
TIRAGE LE 20 DÉCEMBRE PROCHAIN
AU JARDIN-D'HIVER,
SOUS LA SURVEILLANCE DE L'AUTORITÉ,
DE LA
LOTERIE
DES ARTISTES,
COMPOSÉE DE 100,000 BILLETS A 2 FR. 50 C.
IL N'EN RESTE PLUS QUE 6,000
Qui ont été presque tous acquis par la maison Susse frères, place de la Bourse, n° 31.
En faisant de préférence des acquisitions d'étrennes dans cet établissement, l'acheteur, sans payer plus cher qu'ailleurs, et quel que soit l'objet de son choix, recevra gratuitement pour chaque acquisition de 25 francs, faite jusqu'au 20 décembre, terme absolu fixé pour le tirage,
UN BILLET DE LA LOTERIE
donnant droit à une gravure délivrée de suite, et au tirage de tous les lots.
Chaque billet a la chance de gagner 10,000 fois la valeur de l'acquisition, puisqu'il concourt au tirage des 3,000 lots, dont le 1er est
LA STATUE D'ARGENT
VALANT 25,000 FRANCS;
Le 2e et le 3e,
DES TABLEAUX ET BRONZES
VALANT DE 5,000 A 10,000 FR.;
Et les 2,997 autres, en
Tableaux, Dessins, Bronzes de nos premiers artistes, d'une valeur de 3,000 à 10 fr.
Le Catalogue des lots gagnants sera distribué au Jardin-d'Hiver le jour du tirage, et justifiera de plus de 200,000 fr. d'acquisitions déjà faites.
Avec 1 FRANC de supplément, chaque billet aura droit d'entrée à la fête.
On délivre aussi chez MM. SUSSE frères, place de la Bourse, des billets à 2 fr. 50 cent. avec la gravure en prime, sans être obligé de faire des acquisitions.
La Statue d'Argent est exposée tous les mardis, jeudis et samedis soir dans les galeries Susse frères.
MANDATS AFFRANCHIS SUR LA POSTE.

MAISON SUSSE,
PLACE DE LA BOURSE.
CATALOGUE.
ÉTRENNES RICHES.
ÉTRENNES A BON MARCHÉ.
Bronzes d'art et Pendules.
Tableaux et Dessins des premiers maîtres.
STATUETTES
Papeterie.
Jouets et Cartonnages.
Librairie illustrée.
Fantaisies nouvelles.
A PRIX FIXES EN CHIFFRES CONNUS.

Fig. 10 Annonce parue dans le *Journal des Débats* du 6 décembre 1849. La *Sapho* en argent (Catalogue n° 16). (Photo François Martin, Genève).

Cette exposition n'a pas voulu négliger un aspect de la sculpture romantique auquel on accorde une importance croissante dans les études récentes sur la sculpture : la statuette d'édition. Il s'agit là d'un mode de création et de diffusion de la sculpture qui eut, au XIXe siècle, ses lois propres et dont l'étude révèle l'entrecroisement de problèmes artistiques, techniques et sociologiques importants que l'on ne doit plus ignorer [1]. En les abordant, on se pose des questions ayant trait à la recherche qui n'ont pu être évoquées qu'indirectement dans ce catalogue. Guillaume Garnier et moi-même les avons rencontrées et nous avons, pour ainsi dire, bûté sur les obstacles qu'elles présentent.

Dans mes notices sur les œuvres exposées je me suis efforcé, pour chaque œuvre éditée, d'esquisser un schéma sommaire de l'établissement, de la transformation et de la diffusion du type, sans entrer dans une étude critique, comparée, de ses transformations et applications alors qu'on suit son déroulement dans le temps.

Gardons néanmoins à l'esprit l'importance, pour Pradier et pour l'étude de son art, de sa production sérielle [2], une sculpture négociable, souvent aliénée par l'artiste, lancée, telle une action au porteur, dans les avatars d'une exploitation qui a rarement laissé les traces de son fonctionnement. Les sources qui nous renseignent sur les rapports de Pradier et de ses héritiers avec les mouleurs, fondeurs et marchands qui éditèrent un grand nombre de ses œuvres sont variées. Combien sont-elles sûres alors qu'elles se rapportent à des œuvres non retrouvées ou qu'on hésite même à identifier, sachant que leur titre et leur figuration ont changé alors qu'elles furent négociées par divers éditeurs et, de plus, contrefaites au cours de plus d'un demi-siècle ?

Outre la correspondance de Pradier qui mentionne rarement la petite sculpture, les sources manuscrites, actes notariés, inventaire après décès, la vente sur licitation demandée par John Pradier, le fils du sculpteur, en 1881, révèlent des renseignements non négligeables. Des pièces origi-

1 La bibliographie de cet aspect de l'histoire de la sculpture est courte. Luc Benoist, dans son ouvrage maintenant ancien *La Sculpture Romantique*, Paris, s.d. a, le premier, bien vu l'intérêt de la question. Voir aussi C.B. Metman, *Le théâtre de la vie à l'époque romantique* dans : *Art et Industrie*, octobre 1948 et mon introduction à l'étude de plusieurs questions posées par la statuette, *Serial sculpture in XIXth century France*, dans : *Metamorphoses in XIXth Century Sculpture*, éd. par J. Wasserman, Fogg Art Museum, Cambridge, 1975, pp. 1-14. Les fonds de mouleurs actifs au XIXe siècle restent à étudier, M. Charageat, *Un inventaire de fonds de mouleur parisien en 1880. De l'importance du fonds Visseaux pour l'identification des sculptures du XVIIIe siècle*, dans : *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, 1967 (1966), pp. 237-245. Pour une bonne étude d'une œuvre dans le contexte de son édition voir A.M. Wagner, *Art and Property. Carpeaux's portraits of the Prince Imperial*, dans : *Art History*, 1982, 5, n° 4, pp. 447-471. Sur la diffusion de l'œuvre de sculpteurs romantiques dans la statuette d'édition, voir Ph. Ward-Jackson, *A.E. Carrier-Belleuse, J.-J. Feuchère and the Sutherlands*, dans *The Burlington Magazine*, mars 1985, pp. 147-153.

2 « Divers ouvrages de sculpture exécuté (sic) par moi qui sont dans mes ateliers ou exposés ailleurs, de la propriété des bronzes d'environ trente statuettes dont Salvator Marchi et M. Micheli mouleurs ont la propriété excepté cependant M. Micheli rue de l'Odéon… » Dernier testament de Pradier, 28 juillet 1850.

Fig. 11 Catalogue de la maison Susse, 1844. Aux n°s 33 et 34, exemplaires en bronze de *La Prière* (Catalogue n° 90). (Photo J. L. Charmet, Paris).

nales ont pu être consultées ; d'autres ne nous ont été connues que sous la forme de copies et d'extraits réalisés par les soins de la famille Pradier, comme le Journal inédit de John Pradier. Des sources imprimées, le catalogue de la vente après décès, l'annonce de la vente sur licitation de 1881, des factum, ont livré des indications généralement intéressantes. En ce qui concerne les rapports de Pradier avec ses partenaires dans l'édition, mouleurs, fondeurs, aides et marchands, les sources sont autres ; Guillaume Garnier et moi-même en avons utilisé diverses. Jusqu'à quel point peut-on en faire un usage critique ? Nous hésitons à nous prononcer.

J'ai repris dans mes notices bon nombre de renseignements offerts dans les catalogues imprimés distribués par les fondeurs, éditeurs et marchands, utilisant, à l'occasion, des notes prises par les soins de la famille Pradier sur des catalogues que l'on ne trouve pas dans les bibliothèques publiques. Les renseignements provenant d'ouvrages n'offrant pas les garanties d'une méthode de recherche suffisamment critique ont été écartés [3]. Par contre, j'ai cité dans mes notices sur les statuettes des renseignements nombreux déjà utilisés par Guillaume Garnier et tirés d'une étude demeurée inédite qu'il convient ici de décrire : c'est le mémoire soutenu en 1944 à l'Ecole du Louvre par Ch. B. Metman portant le titre *La petite sculpture d'édition au XIXe siècle de 1818 à 1867*, un titre qui ne révèle qu'imparfaitement la nature de son contenu [4]. A la suite de courts chapitres d'introduction sur les buts de son enquête, les éditeurs et les artistes, Metman présente un catalogue plus descritif que critique de la collection de la cinquantaine de statuettes de l'époque romantique que conserve le Musée des Arts Décoratifs [5] où il, fut, un temps, attaché. Cette collection comprend plusieurs statuettes de Pradier. Metman, pendant plusieurs années, poursuivit des recherches précises sur les artistes, leurs mouleurs, fondeurs et marchands, déplorant justement dans son étude la disparition progressive des archives et, dans des cas nombreux, leur absence. Il s'adressa aux successeurs et descendants des fondeurs et mouleurs actifs au cours du XIXe siècle et, avec des degrés divers de succès, obtint de certains d'entr'eux des renseignements quelquefois précis dont il n'utilisa néanmoins qu'une partie dans son étude. Le cas de Pradier, Metman le vit bien, offrait l'exemple le plus parlant et le plus important de son enquête car il illustrait les rapports soutenus d'un sculpteur de premier plan et d'un éditeur et marchand d'envergure, la famille Susse (fig 11). L'enquête, menée par Metman dès le début des années 1930, faisait état des travaux précis que Gielly avait terminés sur les statuettes de Pradier conservées à Genève [6] et, plus encore, incorporait une

3 H. Berman, *Bronzes, Sculptors and Founders 1800-1930*, Chicago, 1974, 4 vol., ouvrage néanmoins utile pour son illustration.

4 Un exemplaire est conservé au département des manuscrits de la Bibliothèque des Arts Décoratifs.

5 La plupart des statuettes formant la collection du Musée des Arts Décoratifs ont été décrites dans le catalogue de l'exposition *Le décor de la vie à l'époque romantique 1820-1848*, Paris, avril-mai, 1930.

6 L. Gielly, *Les Pradier du Musée de Genève*, dans : *Genava*, III, 1925, pp. 347-357.

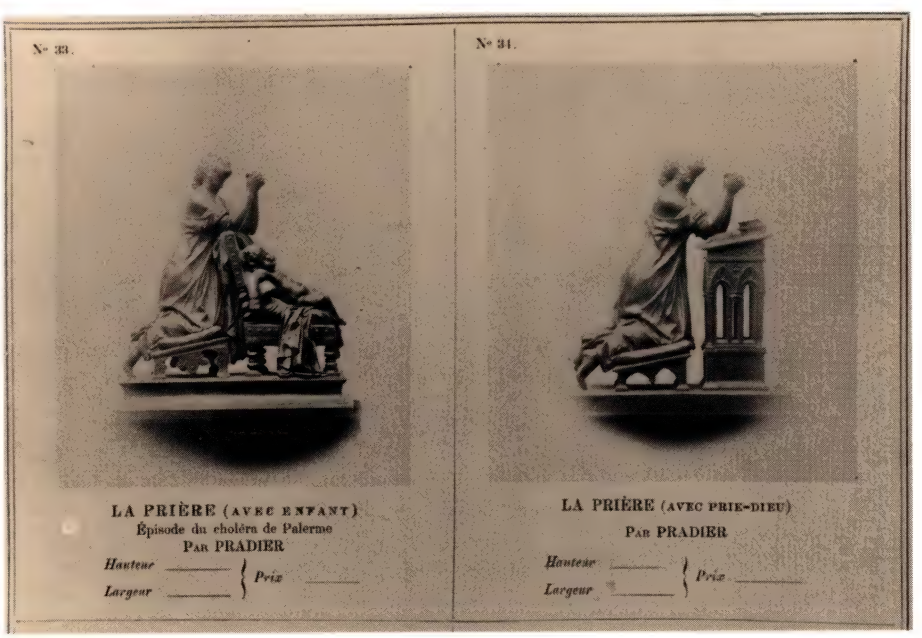
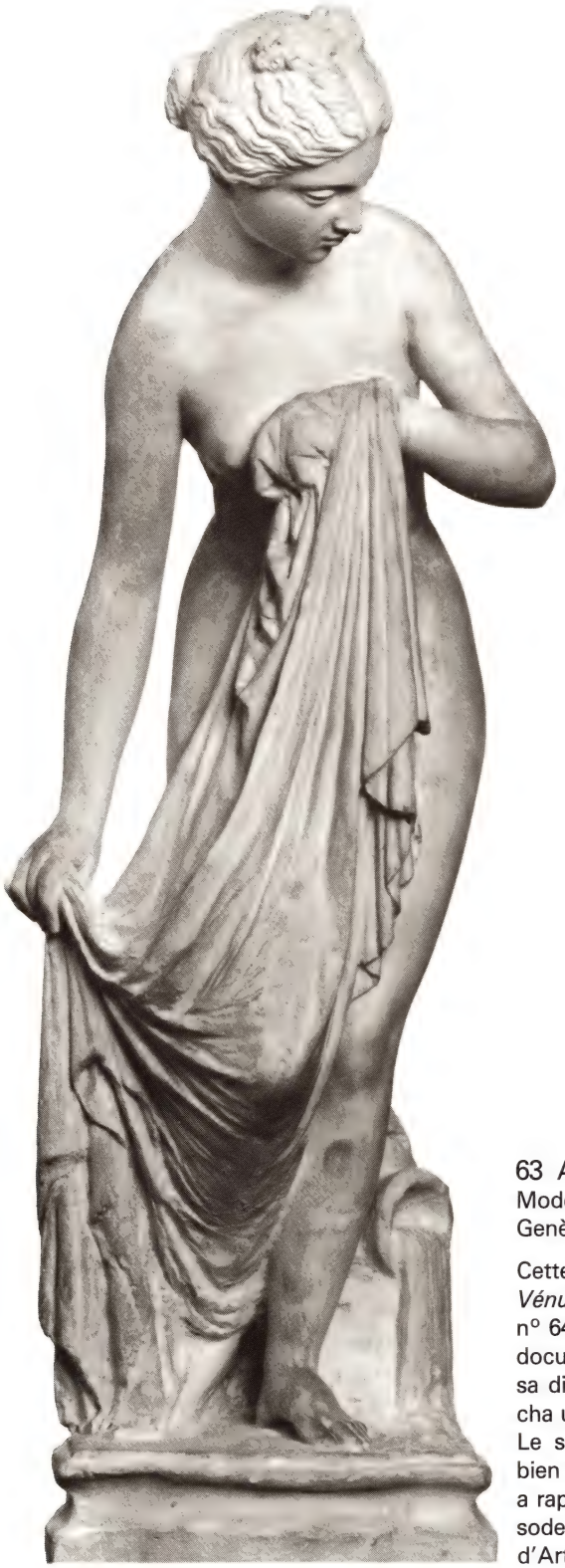


Fig. 12 Album des modèles de Salvator Marchi. Paris, Musée des Arts décoratifs. « Femme à la fontaine » dite généralement *La Toilette* (Répertoire n° 332). (Photo J. L. Charmet, Paris).

Fig. 13 Album des modèles de Salvator Marchi. Paris, Musée des Arts décoratifs. « Bacchante aux perles », variante de *La Bacchante à l'Amour* (Catalogue n° 65). (Photo J. L. Charmet, Paris).

partie des recherches inédites entreprises sur Pradier par Pierre Lièvre qui, outre ses propres archives sur Pradier, avait obtenu de la maison Susse des transcriptions dactylographiées de documents intéressant le sculpteur ; plusieurs de ces originaux me furent aimablement montrés vers 1970 par Madame Susse. Malheureusement, en dépit du caractère remarquablement innovateur de son sujet et de la justesse de ses vues, Metman rédigea son étude en n'indiquant qu'à l'occasion les sources de son information ; de plus, il n'utilisa pas tous les renseignements et documents qu'il connaissait. Ainsi, des sources importantes, après lui, s'estompèrent, comme l'*Album* photographique des modèles du mouleur Salvator Marchi que Metman n'utilisa qu'en partie et que la ténacité de Mmes Bonté et Sartre, à la Bibliothèque des Arts Décoratifs, vient de m'aider à retrouver (fig 12 et 13) [7]. Notre travail sur les statuettes réflète donc des imprécisions, sans doute des erreurs imputables, certes, à nous-même, mais aussi au travail de nos prédécesseurs ; dans ce domaine rebelle et dans le cadre de cette exposition, il ne pouvait présenter qu'une esquisse du marché de la sculpture sérielle de Pradier.

7 La documentation et notes de Metman ayant servi à la rédaction de son étude sont conservées au département des manuscrits de la Bibliothèque des Arts Décoratifs. Certaines des sources utilisées par Metman y sont identifiées. Le fonds comprend un *Dictionnaire aphabétique des fondeurs* (fondeurs français du XIXe siècle), volume dactylographié de 222 pages dont on souhaite la publication. Je remercie Mme Bonté, Conservateur en Chef et Mme Sartre, Conservateur à la Bibliothèque des Arts Décoratifs d'avoir recherché ces documents et de me les avoir communiqués.



63 Aréthuse

Modèle en plâtre, H : 69 cm.
Genève, MAH., Inv. 1852-4.

Cette statuette, comme, sans doute, la *Vénus au bain*, son pendant (catalogue n° 64), n'est pas mentionnée dans les documents connus aujourd'hui, bien que sa dimension indique que Pradier lui attacha une certaine importance [1].

Le sculpteur reprend ici un personnage, bien connu, du thiase aquatique : Ovide en a rapporté les aventures dans un long épisode des *Métamorphoses*. Compagne d'Artémis et désirée par Alphée, le dieu du fleuve dans lequel elle se baignait sans témoin, la naïade s'enfuit, poursuivie par Alphée et suppliant Artémis de la sauver. Métamorphosée en source, celle qui portera son nom, elle fut absorbée par la terre qui s'entrouvit et permit que ses eaux ne se mêlent pas à celles du fleuve qui la poursuivait [2]. Derrière l'argument, se profilent les mythes anciens de l'omniprésence première et génératrice de l'élément liquide, une idée qui a beaucoup intéressé Pradier vu le nombre de sujets qui s'y rapportent et qu'il a traités.

Ici, toutefois, comme dans la plupart de ses représentations d'êtres mythologiques, le mythe est évoqué de façon lointaine comme le fait, métaphoriquement le langage : la référence à la source de l'Aréthuse ou au personnage laisse entendre que des êtres privilégiés peuvent voisiner avec la corruption et la traverser, en quelque sorte, sans perdre la pureté de leur nature. Pradier a donc montré la nymphe se baignant et, comme le rapporte Ovide [3], se dévoilant, au moment où la surprend Alphée, mais par anticipation déjà représentée en source : l'emblème de l'urne, à ses pieds, l'indique, une habile ellipse qui met la beauté plastique d'une Baigneuse en évidence.

1. L'*Aréthuse* et sa compagne *Vénus au bain* ne peuvent pas être séparées. Elles sont d'une facture d'exécution comparable, de même dimension et de même type. Elles sont montées sur des bases de même dessin et de même grandeur. Une *Aréthuse* et une *Vénus au bain* figurent dans le catalogue de la vente après décès parmi un groupe de « modèles en plâtre » qui comprend sept œuvres importantes. Elles sont décrites comme ayant « cinquante centimètres de proportion » et furent vendues « en toute propriété, avec le droit de reproduction en toute nature et en toute grandeur », n°s 9 et 10. Elles furent payées, respectivement, *Aréthuse*, 275 francs, et *Vénus*, 300 francs. Tout porte à identifier les plâtres de Genève comme ceux acquis à la vente : leur dimension (50 cm) dans le catalogue serait imputable à une erreur dans le libellé du texte dudit catalogue. La taille de ces modèles laisse supposer que Pradier avait prévu une exécution au moins dans la proportion de la demi-nature. On ne connaît, pour le moment, aucune œuvre ou réduction se rapportant à l'*Aréthuse* et à la *Vénus*.

2. *Métamorphoses*, V, 572-641. Pradier fait allusion au mythe dans une lettre datée du 1er mars 1849 à Paul Marin : « J'aime à me rappeler ce chaume du vieux Philémon et Baucis, et vous poursuivant non Aréthuse comme Alphée mais cherchant sous la roche de sa claire fontaine l'écrevisse qui a rougi de s'être laissée surprendre ». (Bibliothèque publique et universitaire de Genève, Ms.var. 18/6).

3. « Je m'approche et d'abord je trempe la pointe de mes pieds... je détache ma ceinture... » *Métamorphoses*, V, 592-594.

64 Vénus au bain

Modèle en plâtre, H : 69 cm.
Genève, MAH., Inv. 1852-3.

Le titre donné à ce modèle, sans doute le pendant de l'*Aréthuse*, est un titre certain. L'œuvre le porte dans le catalogue qui accompagna la vente après décès de Pradier, dressé par ses proches [1]. Le sujet répond à celui de l'*Aréthuse* : on voit ici également une divinité du thiase aquatique, non pas représentée dans l'instant de sa naissance marine mais dans ce qui semble être l'action d'une toilette plus domestique ; l'urne, aux pieds de la déesse, la parure et la sandale déposées, l'indiquent. Il y a là un trait de familiarité, une entorse faite à la dignité que les puristes attendent dans les représentations d'*Aphrodite*, mais qui s'inspire néanmoins des exemples antiques [2].

Plus d'une fois Pradier a sacrifié à l'engouement de ses contemporains pour l'image d'Aphrodite, déesse de l'amour, au cours des âges mais dont la faveur n'était pas toujours heureuse. On sait qu'il termina en 1829 une statue de *Vénus* en marbre plus grande que nature ; la représentant, le pied droit légèrement posé sur une tortue, son ancien emblème [3]. Derrière la *Vénus* de 1829 se profile une ascendance très riche d'œuvres antiques et modernes célèbres, Vénus ou Baigneuses, dont les poses et attitudes d'ailleurs permettaient peu d'innovation. La *Vénus* de 1829, fort remarquée au dire même de Pradier — des critiques attentifs le confirment [4] — a vraisemblablement inspiré à la fois l'*Aréthuse* et la *Vénus au bain*. Le corps des trois figures est posé de façon semblable, portant sur la jambe gauche tandis que la jambe droite se relève ; la position de l'épaule gauche, relevée, tournée vers la droite, leur est commune ; le geste de l'*Aréthuse* retenant de la main droite la draperie, le bras

séparé du corps, est le même que celui de la *Vénus* de 1829 ; de plus le canon anatomique des deux *Vénus* est identique, montrant le corps large aux hanches, étroit aux épaules ; l'inflexion du torse et le parti choisi pour son modelé sont semblables. Ces ressemblances amènent à penser que l'*Aréthuse* et la *Vénus au bain* sont une reprise de la *Vénus* de 1829, reprise dans laquelle Pradier a voulu exploiter le succès d'une œuvre remarquée mais que, puisqu'elle était la propriété de l'Etat, il ne pouvait reproduire exactement sans se contrefaire, pratique dont tous ses contemporains sculpteurs ont usé. Pour le moment on ne peut que spéculer sur le reste : il n'a pas jugé bon d'investir, comme il fait à l'ordinaire, les frais d'exécution des deux figures. Leur qualité de pendants suggère qu'il pût penser à une édition ; dans ce cas, la taille des œuvres, certainement plus importante que celle des statuettes, placerait ce projet dans les années 1840.

1 Comme l'*Aréthuse*, ce modèle est décrit dans le catalogue de la vente après décès comme étant de « 50 centimètres de proportion. »

2 Quatremère de Quincy le met en lumière à propos de la *Venere Italica* de Canova : « Sans doute... l'action matérielle de sortir d'un bain, sollicite fort naturellement l'action matérielle aussi d'étancher l'humidité. Mais alors on voudrait que la noblesse des traits caractéristiques d'une déesse n'impliquassent pas, pour un goût délicat, une contradiction trop évidente, entre l'élévation de la personne, et l'action, ou la position commune et vulgaire dans laquelle on la fait voir » (*Canova et ses ouvrages*, Paris, (1834), p. 138). L'exemple antique dont Pradier inverse la position des bras est la *Vénus Capitoline*, « au vase » (Clarac, *Musée de Sculpture*, pl. 621).

3 Pausanias, *Voyage en Grèce*, VI, XXV, I. ; Plutarque, *Préceptes Conjugaux*, 30.

4 « J'ai fini ma *Vénus*, qui fait courir et qu'on trouve belle comme l'antique » (à Juliette Drouet, 17 février 1829, D. Siler, *Correspondance*, t. I, n° 115). L'œuvre, commandée en 1826 demeura au musée du Luxembourg jusqu'en 1849 ; elle fut alors envoyée au musée d'Orléans (Répertoire n° 17).

65 Bacchante (à l'Amour)

Modèle pour l'édition, plâtre avec clefs, H : 38 cm.
Genève, MAH., Inv. 1910-231.

Bronze, H : 38 cm.
Signé : J. Pradier. Paris, collection privée.

Pradier a créé plusieurs figures de *Bacchantes* dans la dimension de la statuette, la plupart, semble-til, destinées à l'édition. Il est pratiquement impossible de les identifier toutes aujourd'hui lorsqu'elles sont mentionnées dans les sources imprimées telles que les catalogues de vente [1]. Leurs noms ou titres — et viennent-ils vraiment de Pradier ? — sont rarement établis ; la date de leur conception et, surtout, celle de leur exécution par les mouleurs et fondeurs au cours des années nous échappent le plus souvent.

Ces diverses *Bacchantes* sont représentées nues ou à demi-drapées, assises ou couchées sur le sol ou sur un rocher, quelquefois debout, pressant au-dessus de leur tête une grappe ou élevant une coupe, une urne à leurs pieds ou à leur côté, la plupart dans un état de légère ivresse, gracieuses, à l'aise dans des mouvements variés d'une grande liberté, et souriantes. Invariablement les pampres dans la chevelure, la vigne et le raisin, la peau de panthère, attribut de Dionysos, les identifient. Rien dans les poses et les expressions ne rappelle le modèle d'atelier : un art du modèle observé en dépit de lui-même et qui fait penser aux nus intimistes de Delacroix et de Millet.

A l'occasion, la *Bacchante* est accompagnée d'une autre figure, un moyen pour Pradier d'offrir des variations et d'enrichir le sens de l'image. Une fois, il incorpore un satyre dans sa composition, soulignant le caractère érotique de la rencontre [2] comme il le fit dans son groupe fameux du Salon de 1834. Ici, la *Bacchante* est flanquée d'un compagnon inattendu, l'*Amour* dont la présence dans la composition est épisodique. Seule, la *Bacchante* souriante, perdue dans son ivresse, se détend avec grâce et mollesse, se soutenant de ses bras appuyés sur le rocher. Cette variante lui adjoint un *Amour* grave et pensif, pressant fermement sous son pied droit un long flambeau retourné dont la flamme s'éteint. Un curieux emprunt au langage de la sculpture funéraire et un contraste suprenant que Pradier ménage entre l'ivresse, le plaisir et l'existence ; le ton de ce rappel compris de tous indique le terme prochain ou déjà survenu de ces joies.

1 Dans le lot « Statuettes », le catalogue de la vente après décès proposait la *Bacchante à l'Amour* (n° 24) à vendre « avec le droit de reproduction en bronze seulement ». L'œuvre fut acquise pour 105 francs. Dans le même lot était offerte la *Bacchante ivre* (n° 29). Parmi les « Esquisses » décrites comme « objets d'art, bien que non terminés » se trouvait une *Bacchante* (n° 47). Le modèle de Genève faisait partie du lot acquis de la veuve de Salvator Marchi en 1910 par le Musée des Arts Décoratifs de Genève. Une édition de la *Bacchante à l'Amour* en bronze est attestée dans les années 1850 exécutée par les fondeurs Duplan et Salles.

2 Le 15 décembre 1847, Salvator Marchi sollicitait le dépôt d'une statuette, « Une Bacchante par Pradier, cette bacchante nue tenant de la main droite un vase dont elle verse la liqueur qu'il contient dans sa bouche, tandis qu'un satire (*sic*) agenouillé à ses pieds semble la solliciter » (Archives Nationales F 18, VI 48).

66 Bayadère assoupie sur des coussins

Plâtre, H : 17 cm.
Genève, MAH., Inv. 1910-219.

Cette statuette paraît tirée du groupe de femmes nonchalantes, sommeillant et rêvant, dont Ingres meuble l'arrière-plan de son *Bain Turc* de 1859 [1]. En fait, odalisques et bayadères étaient, bien avant cette date, des personnages favoris des peintres et des illustrateurs de récits de voyages. Dans ces représentations la beauté du corps féminin s'allie à l'exotisme des étoffes et des accessoires. Pradier combine ici ces éléments avec bonheur dans une composition

ramassée où les formes voluptueuses du corps de la femme répondent à celles, amples et souples, des deux gros coussins sur lesquels elle repose.

1 Elle fait partie d'un groupe de statuettes déposées par deux mouleurs de Pradier, Salvator Marchi et Fontaine, en 1847. Une, déposée par Marchi, le 1er octobre, est ainsi décrite : « La femme endormie — une femme demi-nue endormie, sur des coussins, par Pradier ». Deux autres « Odalisque par Fontaine une femme nue, coiffée d'un turban, le bras gauche accoudé sur un coussin, etc... » et « Odalisque par Fontaine, une femme coiffée d'un turban, les deux bras appuyés sur un coussin, etc... » furent déposées le 30 septembre ou le 19 octobre. Il n'est pas impossible que l'attribution à Fontaine soit l'effet d'une confusion dans l'enregistrement. Dans son catalogue de 1864, le mouleur Hébert proposait une *Bayadère* en plâtre par Pradier dans la dimension de 30 cm pour 5 francs. Le droit de reproduction en bronze d'une *Bayadère* était proposé lors de la vente après décès en 1852, n° 23, et offert à nouveau de « toute nature » lors de la vente sur licitation de 1881. Un exemplaire en bronze dans la dimension de 16 cm de hauteur est attesté.

67 Danseuse africaine au tambourin

Bronze, H : 51 cm.
Inscription : H. Pradier.
Genève, MAH., Inv. 1911-70.

Pradier s'est tôt intéressé à la beauté de la femme africaine dont l'iconographie a été assez négligée par les sculpteurs de la première moitié du XIXe siècle [1]. Dans les années 1830, il avait exécuté pour la décoration du *surtout* du duc d'Orléans une *Pêcheuse africaine* [2]. Deux œuvres, vraisemblablement, s'y rattachent : une *Négresse aux calebasses* [3] et cette *Négresse au tambourin*. Si la première connut une grande popularité — on la voit plusieurs fois reproduite dans la presse d'art des années 1840 — la seconde semble avoir été moins remarquée. On peut certes s'interroger sur la vérité historique de cette figure : son pagne à plumes et les bijoux

qui la parent peuvent évoquer l'Afrique, mais le tambourin qu'elle tient la ramène dans un monde bien européen. On reste néanmoins charmé par la grâce qu'elle dégage et le caractère voluptueux de son déhanchement.

1 La *Négresse au tambourin* ne semble pas avoir été l'objet d'une édition en bronze avant d'être commercialisée dans la dimension de 31 cm par la maison Fumière à la fin du XIXe siècle.

2 Voir p. 44, note 104.

3 Le mouleur Fontaine sollicitait le dépôt légal de la *Négresse aux calebasses* le 7 juillet 1840, Archives Nationales, F 18 VI 48. Un exemplaire en plâtre est à Genève, MAH., Inv. 1910-255, hauteur 46,5 cm.

68 Danseuse à l'écharpe

Bronze, H : 51 cm.
Signé : J. Pradier.
Chartres, Musée des Beaux-Arts, Inv. 1053.

Ce titre est-il le bon ? Ou bien faut-il voir dans cette statuette que ne mentionnent pas les documents connus « la Terpsichore inspirée, la Muse qui danse et dont la tunique entr'ouverte découvre le beau corps... », une œuvre que J. Janin vit, sans doute, dans l'atelier de Pradier en 1840 [1]. Il s'agirait d'une Terpsichore dont la coiffure plate et ornée de roses, aux tempes, soulignerait bien la modernité. Ou bien, faut-il y voir une variation, peut-être une première pensée de la *Poésie Légère* ? La jeune femme est posée dans une attitude semblable, quoiqu'inversée : une jambe projetée en avant, le torse légèrement cambré en arrière, un bras levé au-dessus de la tête, mais elle montre moins de subtilité dans l'expression du mouvement. Ici, les jets d'un généreux drapé flottant passent entre les jambes de la figure et se détachent d'elle, rendant une exacte transposition en marbre bien improbable. Pradier, toutefois, reprendra la gracieuse position du corps de la *Danseuse* dans le modèle d'une *Bacchante*, groupe en orfèvrerie chryséléphantine qu'exécutera Froment-Meurice.

1 *Le salon de 1840. 7e article,* dans : *L'Artiste*, 2e série. V, 1840, p. 271.

Diane accroupie

Modèle en plâtre, H : 23 cm.
Genève, MAH., Inv. 1910-229.

Cette statuette est vraisemblablement l'une des deux *Diane* que le mouleur Salvator Marchi présentait au bureau du Dépôt légal du ministère de l'Intérieur en 1844 [1] ; elle est peut-être celle que d'anciens biographes de Pradier pouvaient voir en 1840 dans son atelier avec un déplaisir non dissimulé : « Nous nous demanderons encore une fois à quoi bon de pareils sujets ; ce n'est pas que ma pudeur s'en effarouche... c'est une *Chasseresse au repos*,... une multitude de statuettes qui ont trop de grâce pour être des caricatures, mais qui sont à coup sûr d'indécentes plaisanteries indignes d'un talent aussi sérieux et aussi grave que celui de M. Pradier, Membre de l'Institut. » [2] Diane, cette fois, parée d'un diadème, est assise à même le sol, près d'un cours d'eau, ayant laissé tomber sa tunique. Seul l'arc qu'elle tient dans sa main gauche permet d'identifier la chasseresse. Cette œuvre élégante qui rappelle dans la position, quoiqu'inversée de ses jambes, l'*Odalisque* du Salon de 1841, transmet immédiatement au spectateur et avec une remarquable économie d'effets sa légèreté et son aisance.

1 Voir catalogue n° 70 note 2. La statuette de Genève provient du fonds de Salvator Marchi vendu par sa veuve en 1904 à la Ville de Genève et déposé en 1910 au Musée. Le fils de Pradier, John, vit chez ses amis Dupuis un exemplaire de la *Diane accroupie* portant le cachet de Salvator Marchi. Il nota : « Il sera... facile de songer à des reproductions, » (Cahiers de John Pradier, 12 mars 1874, archives de la famille Pradier). Les catalogues de vente de la Maison Susse parus sous le Second Empire proposent une *Diane accroupie (figure assise)* en bronze de 20 cm de haut pour 130 francs.

2 X. Eyma et A. de Lucy, *Ecrivains et Artistes vivants... Pradier*, Paris, 1840, p. 343.

70 Diane endormie

Modèle en plâtre, H : 29 cm.
Genève. MAH., Inv. 1910-232.

Les catalogues de vente de la maison Susse publiés sous le Second Empire proposent deux *Diane* de Pradier, dont une est intitulée *Diane endormie (figure assise)* [1]. C'est le nom qu'il faut restituer à cette statuette à propos de laquelle les documents connus sont muets. Il semble qu'elle fût créée vers 1844 [2].

La déesse éternellement jeune, chaste et farouche est représentée lors de son repos après la chasse ; un moment qui a intéressé les artistes de l'époque classique. Pradier a curieusement dépouillé la chasseresse athlétique des parures et bijoux dont il revêt généralement ses figures féminines. Seul son arc l'identifie et, à ses pieds, une biche étrangement présentée comme sa victime. Il est clair ici que l'allusion au personnage ne veut pas être explicite [3]. La création de cette œuvre s'explique mieux par l'intérêt de Pradier pour un modèle aux formes lourdes et puissantes ; c'est ici aussi un choix inattendu pour Diane, et dont les proportions, la coiffure et le visage rappellent la *Danaïde* (Catalogue n° 23). La pose, l'effet du genou ramené près de la

tête, est inhabituelle, ramassée et comme maintenue dans une grille où sont accentués les éléments disposés en angle ; son pouvoir expressif n'a pas échappé à la génération qui suivit celle de Pradier [4]. Enfin, des contours gras lient les profils de la statuette et lui prêtent une solidité dans l'espace que Pradier recherche souvent et atteint, ici, pleinement.

1 La *Diane endormie* était offerte en une dimension, 25 cm de haut et vendue 150 francs. Le modèle en plâtre ici présenté provient de la succession de Salvator Marchi, acheté à sa veuve par la Ville de Genève en 1904 et remis au Musée en 1910.

2 Le 25 octobre 1844, Salvator Marchi sollicitait le dépôt de trois statuettes de Pradier « Petite Danaée couchée par Pradier. Diane assise par M. Pradier. Diane Chasseresse. Par Pradier La dite Diane assise. » Archives Nationale F 18 VI 48. Toutefois X. Eyma et A. de Lucy avaient vu dans l'atelier de Pradier, en 1840, une *Chasseresse au repos* (*Ecrivains et Artistes Vivants... Pradier*, Paris, 1840, p. 343).

3 Deux croquis sont conservés qui montrent deux projets de Pradier pour une statue de Diane. Sur l'un, elle est vêtue, debout et, pensive, elle pose le pied gauche sur la tête d'un sanglier (Musée du Louvre, Inv. 32573) ; sur l'autre, debout, elle vient de décocher une flèche à un cerf visible à ses pieds, Genève, MAH., Inv. 1852-80.

4 Par exemple, *Eve tentée ou Eve tenant la pomme*, de Carpeaux (A. Hardy et A. Braunwald, *Catalogue des Peintures et Sculptures de Jean-Baptiste Carpeaux à Valenciennes*, Valenciennes, 1978, n° 203, p. 92).

71 Diane et Endymion

Terre cuite, H : 32 cm.
Signé : J. Pradier.
Paris, Louvre, Inv. RF 2390.

Cette œuvre est une des rares esquisses en terre cuite de Pradier que l'on connaisse aujourd'hui. Elle est entrée au Louvre en 1934, provenant de la succession du sculpteur Noémie Constant, élève de Pradier de qui elle la tenait.
Ici encore, Pradier s'intéresse à un sujet très en vogue dans la peinture du XVIIIe et du début du XIXe siècle. Les interprétations du mythe alors offertes par les mythologues et les artistes sont aussi variées que fascinantes. Si les représentations sculptées restent rares, on pense, au temps de la jeunesse de Pradier, à Girodet, Guérin et beaucoup de leurs suiveurs. Tous se passionnent pour ce genre de situation poétique qui, dans un climat d'érotisme épidermique non déguisé, met en présence un personnage féminin entreprenant, et un partenaire masculin à la beauté parfaite et ambiguë peu disposé à répondre à ses avances car plongé dans le sommeil ou dans le rêve [1].

Dans cette œuvre, Pradier reste plus proche des représentations des peintres du XVIIIe siècle en mettant en scène Diane-Phébé au moment de sa visite nocturne ; dramatisant ainsi la rencontre, l'œuvre suggère au spectateur un point de vue privilégié qui souligne l'empressement de Diane baisant au front Endymion dont elle aura cinquante enfants, mais dont on ne dit pas ici comment il va répondre à ses avances.

On ne sait quelles furent les vues de Pradier sur les développements qu'il comptait donner à cette esquisse. Son existence n'est mentionnée dans aucun document connu aujourd'hui.

1 Sur la fortune du mythe au début du XIXe siècle, voir James Henry Rubin, *Endymion's dream as a myth of romantic inspiration*, dans : *The Art Quarterly*, Spring 1978, 1-2, pp. 47-84.

72 Dolce far Niente

Bronze, H : 21 cm, L : 46 cm, Prof : 25 cm.

Inscrit et signé : Dolce far Niente, J. Pradier, Duplan. Salles Ed.

Brookline, MA, collection Meg et Fred Licht.

Cette œuvre dont la liberté de pose et le charme captivent encore, est importante dans l'art de Pradier à des titres divers [1]. Le titre « italien » que Pradier lui a donné lui prêta une modernité que ses contemporains purent immédiatement saisir ; il rappelle un thème populaire dans la peinture de l'époque romantique, que les artistes avaient traité sur un mode familier : un nu qui se laisse observer dans un état de rêverie ou de somnolence ou, dans celui plus précis d'un pittoresque exotique que bien des peintres, Léopold Robert, entre autres, mettent à la mode dans les années 1830. Le sentiment moderne, néanmoins, s'accorde bien ici de réminiscences antiques. La dormeuse s'abandonne, reposant sur un rocher auprès de l'eau, étendue sur une peau de panthère qui fait d'elle une bacchante ; néanmoins, pas de coiffure à l'antique et pas de thyrse. Comme si elle était la pièce principale d'un voluptueux surtout de table, elle est entourée, à la base du rocher qui lui sert de couche, d'une couronne de six *putti* représentés dans des activités inattendues : deux paraissent absorbés en eux-même ; deux sont associés à l'exercice des arts, l'un écrivant, l'autre jouant ; deux autres enfin, s'enlacent. C'est certainement une iconographie peu orthodoxe dans la représentation d'une bacchante. Le *Dolce far Niente* a fait récemment l'objet d'un commentaire détaillé dont certains points doivent être précisés et modifiés. S'étonnant du hiatus iconologique que présente cette semi-bacchante et sa ceinture de *putti*, on a suggéré que l'inclusion de ces derniers dans l'œuvre était une addition que Pradier n'avait pas prévue : les fondeurs s'en seraient chargés [2]. L'incongruité en quelque sorte du sujet, ne pouvant être imputée à un sculpteur aussi familier que Pradier l'était avec le vocabulaire des motifs antiques. Dire cela est supposer de la part de Pradier un respect de l'iconographie traditionnelle qu'il s'est employé de façon répétée à ne pas observer. C'est un aspect de son invention qui lui est particulier à un degré que l'on ne rencontre chez aucun sculpteur de sa génération. En fait on ne doit pas comprendre ces putti comme les porteurs d'un programme iconographique mais comme un accessoire, un ornement ; ou, si l'on voulait définir leur mission, ils seraient une lointaine allusion aux activités rêvées de ce nu indolent. Il ne faut pas penser que le titre de l'œuvre ait été ajouté de façon posthume : il est celui que Pradier donna à cette composition. Une lettre à son praticien Poggi en fixe la date du moulage de façon assez précise, vers le 14 août 1846 [3]. De plus, un dessin du sculpteur pour le groupe des deux *putti* s'embrassant sur le côté gauche de la figure a été conservé [4].

La date de 1846 maintenant connue pour l'achèvement du modèle est naturellement importante car, on l'a souligné, le *Dolce far Niente* est un exemple majeur de la vogue grandissante pour les sujets et les dispositions formelles au sensualisme non retenu [5] qui caractérise, dès les années 1830 l'art de Pradier et, peu de temps après, celui de nombreux sculpteurs contemporains. On pense immédiatement aux œuvres de J.-B.

Clésinger des années 1840, particulièrement à la scandaleuse *Femme piquée par un serpent* de 1847 et au prélude qu'il en donne dès 1844, dans son *Rêve d'Amour*[6]. Il est certain que Pradier a regardé de près les œuvres de ses contemporains qui ralliaient les suffrages dans les Salons et il ne les a pas oubliées. L'existence, s'il l'a connue, du *Rêve d'Amour* de 1844, ne lui enlève pas l'antériorité de son attirance pour l'iconographie bachique et de son exploitation des nus féminins, couchés, abandonnés et comme vivant la seule vie de leur corps. Dès 1824, il crée à Rome le modèle d'un *Bacchus enfant*[7] tenu à bout de bras par une nymphe renversée, œuvre qu'il remisa pendant des années mais qu'il considéra suffisamment importante pour servir de pendant, grandeur nature et en marbre, au groupe du *Satyre et Bacchante* acquis par le comte Demidoff; en 1844 un plâtre de cette œuvre faisait partie de l'exposition publique qu'il organisait dans son atelier de l'Institut[8]. La force et la continuité de l'invention de Pradier dans ce domaine et l'originalité qu'il montre, très tôt dans sa carrière, dans le maniement des corps féminins ployés et renversés par leurs passions ne peuvent être mis en doute.

1 *Dolce far Niente* était offert dans la vente après décès, (n° 14) « à vendre en toute propriété, avec le moule servant à la reproduction en plâtre ».

2 H.-W. Janson, dans : *The Romantics to Rodin. French Nineteenth-Century Sculpture from American Collections* édité par P. Fusco et H.-W. Janson, Los Angeles, 1980, pp. 318-319.

3 « Je vais donner à mouler *Il Dolce far Niente*... », Bibliothèque Municipale de Nîmes, Ms. 648.

4 Voir Catalogue n° 127.

5 H.-W. Janson, *op. cit.*, p. 319.

6 « *Rêve d'Amour* qui fut terminé à cette époque (1844)... » « L'on moule aujourd'hui, dit-il à son père, le modèle de la statue que j'intitule *Rêve d'Amour* ; je ne pense pas que l'antiquité et les temps modernes aient traité un sujet aussi difficile ; je crois que je m'en suis bien tiré... je reçois des compliments de tous côtés... il y a encore trois articles ces jours derniers et l'on me place côte à côte avec Pradier. » A. Estignard, *Clésinger, sa vie, ses œuvres*, Paris 1900. Sur l'identification des œuvres de Clésinger pendant les années 1840, voir J. Ziegler, *Baudelairiana. Madame Sabatier, (1822-1890). Quelques notes biographiques*, dans : *Bulletin du Bibliophile*, 1977, pp. 175-176 ; P. Fusco et H.-W. Janson, *The Romantics to Rodin...*, p. 175-176 ; P. Mainardi, *French Sculpture. English morals. Clésinger's Bacchante at the Crystal Palace*, dans : *Gazette des Beaux-Arts*, décembre 1983, pp. 218-220.

7 Au baron François Gérard, Rome, le 30 janvier 1824. (D. Siler, *Correspondance*, t. I, n° 37.

8 Voir Catalogue n° 89.

73 Femme à la chèvre

Modèle en plâtre pour la fonte, H : 38 cm.
Genève, MAH., Inv. 1910-215.

Cette statuette a ceci de remarquable qu'elle montre un des personnages favoris de Pradier, une Bacchante, dans son élément naturel, agrandi, en quelque sorte, à son échelle[1]. Debout et visiblement faisant un effort, elle fait se courber l'extrémité d'un énorme ceps de vigne de façon à ce qu'il parvienne à la portée d'une chèvre debout sur ses pattes de derrière et à ses côtés, une image gracieuse contenue dans un jeu de courbes : les lignes du corps féminin font écho à celles que la bacchante impose au ceps, cet élément, à première vue inattendu, dans sa taille, du monde végétal. On se demande si Pradier n'aurait pas eu à l'esprit l'épisode bien connu de l'enfance de Dionysos selon lequel, pour qu'il échappât à la jalousie d'Héra, Zeus changea l'enfant en un chevreau en confiant sa première éducation aux bacchantes : on y verrait une image prémonitoire de sa future découverte et de la vigne et de son usage. Quoiqu'il en soit, cette statuette reçut du temps de Pradier le titre de *Femme à la chèvre* : c'est ainsi que Lequesne, l'élève fidèle de Pradier et son exécuteur testamentaire l'identifie sur deux croquis préparatoires[2]. C'est le titre de *Bacchante* que le mouleur Salvator Marchi utilisa lorsqu'il sollicita, en 1847, le dépôt légal de la statuette[3].

Pradier reprit dans cette composition un agencement dont il avait eu l'idée au début des années 1830 lorsqu'il exécuta une œuvre importante et très remarquée au Salon de 1833, son *Cyparisse*, aujourd'hui détruit : le jeune amant d'Apollon avait par mégarde tué son cerf favori ; ayant voulu

mourir, les dieux n'exaucèrent pas sa prière mais le transformèrent en cyprès, l'arbre de la tristesse. Pradier avait représenté le beau jeune homme en train de nourrir l'animal faisant ployer au-dessus de lui la branche d'un arbuste [4]. Ici, toutefois, et ceci est remarquable, le volume qu'il donne dans sa composition au généreux ceps de vigne se trouve considérablement agrandi et mis en évidence, créant entre le personnage et le monde naturel une connivence iconographique et formelle soulignée. Dans sa nature réelle et métaphorique, la vigne devient acteur dans une action qui évoque un symbole au delà de la scène de genre. Autant qu'une figure, Pradier a donc sculpté un arbre et il en a détaillé le riche relief, la force et la vigueur, une audace dans la perception des pouvoirs générateurs de la nature que peu de ses contemporains ont partagée à cette époque.

1 La *Femme à la chèvre* était proposée dans le Catalogue de la vente après décès (n° 21) dans le lot des « statuettes », vendue « avec le droit de reproduction en bronze seulement ». Elle fut acquise pour 355 francs. La statuette du Musée de Genève fait partie du lot de statuettes acquises par la Ville de Genève à la veuve de Salvator Marchi en 1904. A l'issue du procès qu'il gagna contre la maison Susse, John Pradier a fait saisir des épreuves de la *Bacchante à la chèvre* chez Wallerand, 15, rue de la Paix (Cahiers de John Pradier, archives de la famille Pradier, 30 mai 1876).

2 Voir catalogue nos 100 et 101.

3 « 30 septembre 1847. Salvator Marchi, mouleur, rue Jacob, 48. La Bacchante, une femme debout nue, tenant un ceps de vigne dont elle présente une extrémité à une chèvre, par Pradier, (statuette) », Archives Nationales, F 18 VI 48.

4 On pense à l'idée semblable que David d'Angers a eue en exposant le portrait de son fils en *Enfant à la grappe* au Salon de 1845, Musée du Louvre.

74 La femme au chat

Plâtre, H : 30 cm.
Genève, MAH., Inv. 1910-293.

Cette œuvre d'une qualité d'exécution médiocre — il s'agit d'un surmoulage — est néanmoins un exemple intéressant d'une œuvre de Pradier destinée au marché populaire de la statuette vendue peu cher par le petit commerce et le colportage[1]. Aucun document connu aujourd'hui ne permet d'en fixer la date avec précision ; toutefois, le type anatomique et une certaine épaisseur dans les hanches et jambes du modèle rappellent des œuvres des années 1840.

La qualité de la composition, la sûreté de main que montre l'aplomb de la figure ne permettent pas de mettre en doute une attribution à Pradier ; d'ailleurs, un dessin identifié en 1852 par Lequesne dans lequel la jeune femme, la tête tournée différemment, semble offrir à la convoitise du chat un oiseau qu'elle tient dans sa main droite, la confirme[2].

Les intentions de Pradier de faire ici une œuvre franchement érotique ne sont pas déguisées : il reprend un sujet cher à la petite sculpture du XVIIIe siècle qui rappelle les allusions croustillantes des œuvres de Greuze et de ses suiveurs. En ce sens, la statuette atteste une fois de plus la survivance du « genre » et évoque la question encore ignorée des rapports de la petite sculpture et de la censure.

1 On ne connaît pour le moment aucune édition en bronze de cette statuette. L'exemplaire ici présenté est un surmoulage effectué par Bonnet.

2 Voir Catalogue n° 103.

75 Femme couchée

Plâtre, H : 10 cm, L : 23 cm.
Signé : J. Pradier.
Genève, MAH. Inv. 1910-221.

Nous ne montrons ici qu'un exemple d'un aspect de la sculpture intimiste qui fut cher à Pradier car il s'y intéressa maintes fois[1] : c'est le petit sujet, portable, déplaçable, de la femme étendue, nue, rêvant, se délassant, réduit souvent à la dimension d'une tabatière. Objet, donc, de fumoir, de bureau, — les marchands les vendent comme presse-papier[2] —, ce genre de sculpture représente à l'époque romantique une ultime transformation de l'intérêt que les sculpteurs ont montré, à travers les âges, pour le nu féminin.

Le thème de la femme couchée, bacchante, odalisque, quelquefois portrait, n'est pas absent dans la sculpture du XVIIIe siècle et du début du XIXe et l'on garde présent à l'esprit les exemples de la sculpture antique, particulièrement l'*Hermaphrodite couché*. Vers les années 1830, néanmois, les poses, attitudes et significations se diversifient : pseudo-bacchantes étendues sur l'herbe, sur un rocher, odalisques rêvant et fumant se multiplient jusqu'à exprimer comme, ici, avec cette statuette, un sens franchement érotique.

Pradier a-t-il été à l'origine de cet engouement pour le petit sujet de la femme couchée qui culmine pendant les années 1840[3] et se poursuit au cours du siècle ? On ne

saurait l'affirmer. Il l'a néanmoins pratiqué, dans des modes divers, avec un rare bonheur.

1 L'exemplaire ici présenté est un modèle en plâtre, acheté en 1904 à la veuve de Salvator Marchi. Le MAH de Genève possède cinq autres exemplaires, variantes du même sujet.

2 Les catalogues de la maison Susse datant du Second Empire font état de deux « presse papiers » intitulés *Femme nue endormie* et *Femme couchée rêvant* vendus respectivement 35 et 45 francs.

3 Le 29 octobre 1842, le mouleur Fontaine sollicitait le dépôt d'une « Femme endormie. Une femme à demi-nue par Pradier » (Archives Nationales F 18 VI. 48). Les 26 et 27 octobre 1843, Salvator Marchi sollicitait le dépôt d'une « petite femme couchée par M. Lequêne. La dite femme endormie » et « petite Danaé couchée. Par Pradier » (Archives Nationales F 18 VI. 48). Ces dépôts sembleraient indiquer l'antériorité de Pradier et de ses élèves dans le succès de ce genre de sujets. Quelques dessins par Pradier se rapportent à ces statuettes (voir catalogue n° 105).

76 Femme mettant un bas

Bronze, H : 22,5 cm.
Signé : J. Pradier.
Paris, Musée des arts décoratifs, Inv. 18762.

La simplicité et la grâce de cette statuette lui ont assuré, au cours des années, un succès durable et mérité : on l'a reproduite dans les ouvrages généraux sur la sculpture du XIXe siècle et montrée dans des expositions importantes pour illustrer — et avec raison — l'art intimiste de Pradier [1].
Une jeune femme, peut-être un modèle, assise sur un tabouret de style, la coiffure à la mode du jour, est seulement vêtue d'une chemise qui, lui tombant des épaules, dévoile entièrement la poitrine. Pradier a spontanément retrouvé ici la pose bien connue d'une *spinaria* [2] ; tout souvenir imitatif est néanmoins effacé dans la vision directe et touchante qu'il propose où domine une modernité délibérément érotique. Le lever ou le coucher d'une jeune femme, son habillage et son déshabillage ont été des thèmes favoris de la peinture de genre et de la gravure du XVIIIe siècle : discrètement, il a, comme ses prédécesseurs, évoqué le symbolisme érotique du pied et de la chaussure. Le sujet n'est certes pas nouveau dans la statuette populiste des années 1840 [3]. Avec la maîtrise que seuls possèdent les grands artistes, il a exprimé la concentration du personnage et la vérité de son observation d'une façon qui nous captive encore.

La *Femme mettant un bas* est une des rares statuettes de Pradier décrite dans un compte rendu de Salon. Jules Janin l'inclut dans l'importante digression qu'il fait sur la statuette dans son Salon de 1840 : « Surtout, vous vous êtes arrêté avec bonheur devant cette petite fille assise, dans le plus simple appareil. Elle a dormi toute la nuit, entourée des rêves du printemps ; elle s'habille, une de ses jambes est nue encore, sur l'autre jambe elle tire son bas de soie, et cependant la chemise se détache de cette gorge fine et ferme. Tout cela est d'une nudité honnête et admirable. » [4]

1 Le mouleur Fontaine sollicitait le dépôt légal de la statuette le 6 octobre 1840, « Une statuette de Pradier représentant une femme en chemise, assise et mettant un bas » (Archives Nationales F18 VI. 48). En 1845 Pradier exécuta pour la maison Susse une « statuette femme au bas en marbre » (Archives de la maison Susse). Le Journal de John Pradier fait état au 12 juin 1876 que « ... Poggi viendra demain... faire une déposition comme quoi mon père, à sa connaissance, n'a jamais fait de petites réductions en marbre de ses nombreuses statues, sauf 2 ou 3 de la *femme au bas* (pour Susse) » (Archives de la famille Pradier). Le droit de reproduction de l'œuvre en toute matière a figuré à la vente sur licitation de 1881. Le Catalogue du mouleur Hébert de 1864 comprenait la *Femme au bas assise* d'une dimension de 32 cm, vendue, en plâtre, 12 francs. Un exemplaire est attesté, en bronze, fondu par Delafontaine. Il figura à l'*Exposition centennale de l'Art français*, Paris, 1900, n° 1770. Un exemplaire en plâtre, surmoulage de Bonnet, est à Genève, MAH., Inv. 1910-240, hauteur 29 cm. Un exemplaire en plâtre, de 27,5 cm de haut, dans une collection privée, porte l'étiquette « Fontaine/Mouleur/Editeur/Rue Jacob n° 11/Fb. St Germain/Paris ».

2 Un croquis identifié par Lequesne comme « croquis préparatoire pour la statuette de la femme au bas » est conservé au Musée de Genève. Le personnage est figuré assis sur un rocher (voir Catalogue n° 106).

3 Ainsi, le fondeur Gosset sollicitait le dépôt d'une statuette sans indiquer le nom de l'artiste : « Le brodequin, figure de femme assise et laçant sa chaussure », 7 juillet 1840 (Archives Nationales F 18. VI 48). Le 31 juillet 1840, le même fondeur sollicitait le dépôt de « L'Eté, statuette coiffée d'un bonnet normand et retirant son bas » (*ibid.*).

4 *Beaux-Arts. Le salon de 1840*, dans : *L'Artiste*, 2e série, V, 1840, p. 270.

77 Femme ôtant sa chemise

Bronze. H : 28 cm.
Paris, collection privée.

Le sujet de cette statuette fut de nature à lui assurer un succès durable. A l'encontre de beaucoup d'autres statuettes de Pradier, sa popularité ne s'est pas démentie jusqu'au début du XXe siècle [1].
Une jeune femme, incarnation moderne de la *Vénus Callypige*, remonte de ses deux bras sur ses épaules une chemise, dévoilant entièrement son corps tandis que, la tête tournée en arrière, telle la *Bacchante* de 1819 (Catalogue n° 2), elle s'efforce de contempler ses « beautés secrètes ». Sa coiffure indique clairement qu'il s'agit là d'une contemporaine.

On sait quelle a été la vogue de tels sujets dans la peinture et la gravure intimistes du XVIIIe siècle. Elle continue pendant la première moitié du XIXe et nous avons vu Pradier renouer avec ce mode tôt dans sa carrière lorsqu'il emprunte ses sujets galants à l'antiquité. Ici, toutefois, un air de modernité domine. La correspondance du sculpteur nous apprend que lorsqu'il se trouve à Rome en 1841, il pense à des sujets semblables — femmes observées, s'habillant, se déshabillant, jouant avec leurs bijoux [2]. Il reste néanmoins difficile de préciser la mesure du rôle innovateur joué par Pradier dans l'intérêt réaffirmé autour de 1840 pour de telles scènes modernes et intimistes. Ses critiques d'ailleurs en dénoncent violemment l'impudeur [3] mais la statuette populaire et souvent anonyme de ces années montre qu'elles abondent [4].

1 Une *Femme ôtant sa chemise* figure dans les catalogues de Susse de 1844, offerte en plâtre et en bronze dans la dimension de 32 cm, vendue respectivement 20 et 100 francs. Le 7 juillet 1840, Fontaine, le mouleur de Pradier sollicitait le dépôt de cette statuette bien que sa déclaration ne fasse pas état du nom de Pradier : elle faisait partie d'un lot de trois œuvres clairement conçues par Pradier : « La négresse, femme dansant et tenant une calebasse dans chacune de ses deux mains. La femme à la chemise, attitude de la Vénus Callipige (sic). La toilette, femme se lavant les cheveux au-dessus d'un lavabo (Archives Nationales F 18 VI. 48). Deux types sont connus, l'un comprenant le personnage près d'une colonne tronquée, l'autre le montrant sans cet accessoire. Le deuxième type est connu dans des exemplaires en bronze qui semblent avoir été fondus, après 1851, par la maison Thiébaut. Un exemplaire montrant des rehauts d'or faisait partie de l'excellente sélection de sculpture montrée en 1900 à l'Exposition centennale de l'Art français, (n° 1771). Un surmoulage de Bonnet, de 30 cm de haut est conservé à Genève, MAH., Inv. 1910-242 ; un moulage de S. Marchi porte le n° Inv. 1910-242 bis.

2 « J'ai déjà commencé... d'autres esquisses... C'est une *Romaine* nue qui tient sa chemise avec les dents pendant qu'elle se met une grande épingle dans ses cheveux » (D. Siler, *Correspondance*, t. II, n° 386) ; « j'ai terminé deux statuettes, l'une une *Minente*, ou femme du peuple, ôtant ses bijoux et à moitié nue... (D. Siler, *Correspondance*, t. II, n° 399).

3 « ... j'ignorais complètement qu'il (Pradier) fut l'auteur de ces femmes nues affublées grotesquement d'un chapeau ou d'un châle qui ne cache rien de ce qu'il faut cacher, de ces filles en déshabillé, affectant d'étaler aux yeux ce qu'il importe de leur dérober, etc. ... je pris en pitié ces misérables folies et j'en eus honte pour un si grand artiste » (X. Eyma et A. de Lucy, *Ecrivains et artistes vivants...*, Paris, 1840, p. 345).

4 A la même date que celle du dépôt de Fontaine (7 juillet 1840) Gosset, fabricant de bronzes, 17, rue du Pont-aux-Choux, sollicitait le dépôt d'un lot de statuettes d'auteur non identifié dont, plusieurs « femmes en chemise » (Archives Nationales F 18 VI. 48).

78 Figures dansant aux fleurs

Bronze, H : 46 cm.
Signé : Pradier.
Genève, MAH., Inv. 1910-9.

On ne peut établir sur document la passion de Pradier pour la danse, mais tout porte à croire qu'il fut fasciné par cet art et par ceux qui le pratiquèrent. Plusieurs statuettes en témoignent, dont ce groupe élégant et raffiné [1]. Le milieu dans lequel Pradier vivait, ses rapports avec des compositeurs et écrivains qui créèrent pour la danse, comme Spontini ou Gautier, lui ont permis de porter sur cet art un regard averti. Cet intérêt n'est d'ailleurs pas isolé dans son temps : la danse a fasciné Canova dont tout le monde connaissait les grandes figures de *Danseuses* et dont les artistes Romantiques avaient remarqué des œuvres moins connues, peintes ou dessinées [2].
C'est dans le genre du ballet mythologique dont la vogue se poursuivit pendant l'épo-

que romantique que Pradier a puisé cette composition où deux femmes en tunique exécutent, telles les suivantes de Flore, un pas, chacune chargée d'une lourde guirlande ; un mélange attirant de souvenirs antiques et, les traits et coiffures le montrent, de modernité. Le pas, de plus, est ici bien observé, la position des membres correcte. Pradier a saisi un moment fugitif et gracieux et l'a arrêté dans un instant, en quelque sorte, suspendu, de son développement, faisant sentir sous la tunique aux plis serrés la « séduction et la volupté » qui ont fasciné le public dans le ballet mythologique — on a dit « anacréontique » — des années 1830 [3].

On doit identifier le groupe des *Danseuses aux fleurs* comme celui que Pradier céda à la Maison Susse en 1842 [4].

1 Ce groupe fit partie du lot de statuettes remis par l'ancien Musée des Arts Décoratifs de Genève au Musée d'Art et d'Histoire en 1910 (L. Gielly, *Les Pradier du Musée de Genève*, dans : *Genava*, III, 1929, pp. 347-357). Il n'est pas établi qu'il provient du fonds des trente-cinq statuettes ou groupes acquis de la veuve de Salvator Marchi par le Musée des Arts Décoratifs en 1904. Les Catalogues de vente de la Maison Susse proposaient sous le Second Empire « *Les Danseuses aux fleurs*, groupe nu et *Les Danseuses aux fleurs*, groupe habillé » pour respectivement 300 et 350 francs dans la dimension de 44 cm de haut. Chaque danseuse était proposée pour 150 francs. Le groupe « nu » était aussi offert en plâtre stéariné pour 25 francs et « chaque danseuse séparément », en plâtre, pour 12,50 francs.

2 Pour les séries de peintures et de dessins de Canova, représentant des danseuses dans des ballets, voir E. Bassi, *La Gipsoteca di Possagno. Sculture e dipinti di Antonio Canova*, Venise, 1957 et E. Bassi, *Il museo civico di Bassano. I disegni di Antonio Canova*, Venise, 1959, *passim*. Ces œuvres furent connues des sculpteurs romantiques comme le montre la copie un peu parodique que Préault fit du motif central du relief de la *Danse des fils d'Alcinoos*, Musée du Louvre, Cabinet des dessins, Inv. R.F. 22 888.

3 Castil-Blaze, *Flore et Zéphire. Mademoiselle Taglioni. Perrot*, dans : *L'Artiste*, 1831. I, pp. 87-88.

4 « Reçu de Messieurs Susse Frères de Paris la somme de deux mille cinq cents francs pour vente à eux faite d'un modèle représentant une jeune femme jouant avec un perroquet et de deux figures dansants aux fleurs. » Paris le 24 Nov. (?) 1842 (Archives de la maison Susse).

79 Flore au serpent

Modèle en plâtre pour l'édition, avec clefs,
H : 30 cm.
Signé : J. Pradier.
Genève, MAH., Inv. 1910-225.

On donne à cette statuette le nom de *Flore au serpent* par tradition. L'œuvre faisait partie du fonds d'atelier de Salvator Marchi, mouleur et éditeur de Pradier et fut vendue, en 1904, par sa veuve à l'ancien musée des Arts Décoratifs de Genève [1]. Il s'agit d'un modèle à l'état d'abattis retenus par des clefs, les éléments devant être fondus séparément.

La Flore au serpent n'est pas mentionnée dans les documents connus aujourd'hui. Elle pourrait être la « jeune fille portant des fruits (debout) » qui fit l'objet d'un contrat de cession entre Pradier et Susse en 1844 [2]. Quoiqu'il en soit, la statuette témoigne de l'intérêt persistant du sculpteur pour la figure de la déesse qui préside à la naissance des fleurs. Pradier a toutefois combiné la donnée mythologique à une petite action agreste. Flore, mais Flore jardinière, est, comme à son habitude chez Pradier, parée de son attribut, la rose : elle en porte une couronne et maintient dans le pli de sa tunique des fruits ou, peut-être des fleurs ; elle s'appuie légèrement sur un tronc d'arbre autour duquel s'enroule un serpent qu'elle ne voit pas comme une menace et qu'elle s'apprête à nourrir.

La pose gracieuse de la figure, une partie du buste dénudé, la tunique courte qu'elle relève, apparentent la *Flore au serpent* à la petite statuaire au caractère « antiquisant » peu appuyé, aussi populaire à l'époque romantique qu'elle l'était au XVIIIe siècle.

1 Le catalogue de la vente après décès offrait dans le lot des « statuettes » *La Flore* (n° 18), à vendre « avec le droit de reproduction en bronze seulement ». L'œuvre fut achetée 100 francs. Lors de la vente des modèles en bronze de la collection de S. Marchi en 1856, figurait, n° 9, *Flore*, « Grand et petit modèle ». Il est toutefois possible que sous le nom de *Flore* on ait alors désigné la *Chloris*. Un exemplaire en bronze de la *Flore au serpent* de 29 cm de haut, signé J. Pradier, porte la marque : Barbedienne.

2 Le contrat de cession passé entre Pradier et Susse le 9 août 1844 comprenait trois œuvres négociées pour 500 francs « trois modèles en plâtre représentant une jeune fille portant des fruits sur son épaule, et une autre des fruits (debout), de plus un buste du duc d'Aumale. » La cession comprenait le « droit de reproduction par tous moyens et procédés quelconques » (Archives de la Maison Susse).

80 Flore et Zéphyr

Plâtre, H : 42 cm.
Inscrit sur le socle : Marchi ed., rue du Four, St G. 10.
Genève, MAH., Inv. 1910-217.

Bronze, H : 42 cm.
Inscrit sur le socle : J. Pradier 1851.
Paris, collection privée.

Ce petit groupe d'une grâce attachante témoigne de l'art de Pradier à donner un tour original, appelons-le « romantique », dans le sens de touchant, sentimental et précieux, à des images provenant des mythes anciens. Il reprend ici un thème immensément populaire de son temps, l'histoire des amours de Flore et Zéphyr telle que l'a contée Ovide [1]. Dans l'épisode qu'il choisit, il évoque le moment d'une réunion conjugale lorsque la déesse des fleurs est honorée par le Vent, son époux. Le geste pudique des bras croisés sur la poitrine est ici d'autant plus piquant que Flore se trouve en fait déshabillée par la seule proximité de son époux. Couronnée et laissant s'épandre autour d'elle des roses, son emblème, elle est sur le point d'être embrassée. S'est-il souvenu d'un fameux ballet pantomine [2] ?
Pradier a utilisé l'histoire de façon magistrale pour masser autour des deux figures des drapés soulevés et gonflés par la présence de Zéphyr, exemple rare et surprenant dans la sculpture de son temps d'un modelage aussi libre. Les sources antiques de cette composition sont à peine dissimulées, ce sont avant tout les groupes bien connus de *Psyché et l'Amour* [3] ; néanmoins, la pose et l'érotisme qui rayonne de la figure de Flore [4] démarquent ouvertement l'œuvre fameuse de Gérard [5]. Le groupe de *Flore et Zéphyr* montre un jeu

Plâtre, Genève MAH.

Bronze, Paris, collection privée.

particulièrement attirant de courbes non seulement dans les drapés mais dans les attitudes et les gestes des figures — la pose de Zéphyr, dont le pied droit est gracieusement escamoté, en témoigne.

La conception de cette œuvre est exactement datée : le 24 octobre 1841, le sculpteur écrit de Rome à sa femme qu'il vient de terminer différentes esquisses dont « Flore et Zéphyr qui lui prend un baiser sur le cou »[6]. Il parle à nouveau de cette esquisse dans une autre lettre du 26 novembre semblant indiquer qu'il a l'intention de la réaliser plus achevée : « J'ai fait aussi une jolie esquisse de *Zéphyr et Flore* que je ferai un jour à Paris ou ailleurs »[7]. On verra le développement de la figure de *Flore* dans la *Chloris* que Pradier enverra au Salon de 1849.

1 *Fastes*, V.

2 « La mythologie a passé de mode, il est vrai... mais les *dilettanti* de la danse ont de si tendres affections pour les nymphes, naïades, hamadryades, qu'il sera bien difficile de leur en faire perdre le souvenir... » (Castil-Blaze, *Flore et Zéphyr. Mademoiselle Taglioni. Perrot*, dans : *L'Artiste*, 1, 1831, pp. 87-88).

3 Clarac, *Musée de Sculpture*, t. I, pl. 652, 653.

4 Sur les interprétations du mythe dans l'art, voir, J. Held, *Flora, Goddess and Courtesan*, dans : *De Artibus Opuscula XL. Essays in honor of Erwin Panofsky*, éd. par M. Meiss, New York, 1961, p. 201-218.

5 *Flore*, Musée de Grenoble.

6 D. Siler, *Correspondance*, t. II, n° 386.

7 *Ibid.*, n° 392.

81 Hébé

Terre cuite, H : 45 cm, L : 25 cm, Prof : 33 cm.
Signé : Pradier.
Rennes, Musée des Beaux-Arts, Inv. 81.3.1.

Bronze, H : 48 cm, L : 33 cm.
Signé : J. Pradier.
Inscrit : Susse Frères F.
Paris, collection privée.

Cette œuvre est une des rares terres de Pradier connues aujourd'hui[1], vraisemblablement exécutée d'après un moule, puis retouchée, finie et signée dans la terre fraîche. Elle pourrait être un modèle soumis par Pradier à un éditeur ou un exemplaire soigné d'un tirage dont on ne connaît pas, pour le moment, d'autres exemples.

Hébé apparaît, dans ce groupe, fidèle à son iconographie canonique, et telle que la dépeignent les manuels de mythologie à la mode au temps de Pradier.

« Hébé fut l'aimable déesse
De la fraîcheur, de la jeunesse :
Sa main à la table des dieux
Versait le nectar à la ronde ;
Mais elle savait encore mieux
Par le doux éclat de ses yeux,
Enivrer les maîtres du monde. »[2]

Servante de la maisonnée divine et, de par son nom, personnification de la jeunesse, Hébé est présentée ici dans une pose familière et gracieuse, telle une baigneuse dans un tableau de Boucher. Le personnage qui devait tenir un vase de la main droite, semble déjà avoir versé du nectar à l'aigle de Jupiter et ne pas vouloir lui en accorder davantage. En dépit de son sujet un peu fade, l'ampleur gracieuse des formes, celles du nu et celle de l'animal, l'exécution habile et rapide, un peu relachée des surfaces prêtent à ce groupe une fraîcheur

Bronze, Paris, collection privée.

d'invention et de facture que des œuvres de Pradier comparables et en bronze, atteignent à un moindre degré.

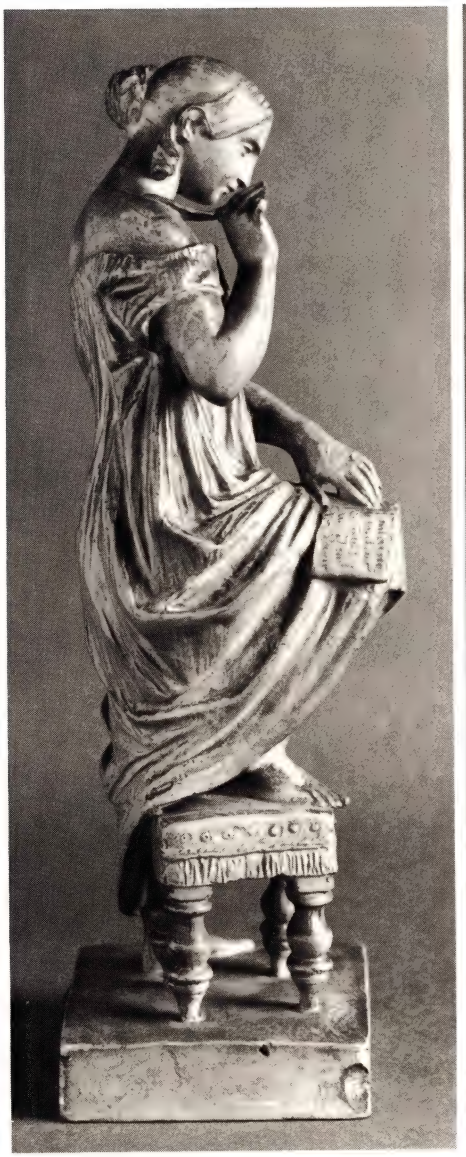
L'histoire de l'œuvre initiale à laquelle se rattache ce groupe et sa date ne peuvent pas être précisées : le 30 janvier 1824, Pradier, alors à Rome, écrit au peintre Gérard « qu'il est en train de monter une petite figure d'*Hébé* pour un ami à Paris »[3]. S'agit-il déjà de notre figure qui serait alors un des premiers témoignages de l'intérêt de Pradier pour la statuette éditée ? La souplesse de la pose et le choix du nu rapprocheraient plutôt l'*Hébé* en terre de ses compositions des années 1840[4].

1 L'*Hébé (groupe)* et l'*Hébé habillée* semblables à la terre sont inclues dans le *Catalogue des bronzes et plastiques anciens et modernes* de la Maison Susse, publié sous le Second Empire. Les deux œuvres y figurent en bronze seulement et en deux grandeurs, respectivement 50 et 35 cm.

2 *Lettres à Emilie sur la Mythologie* par M. de Moustier, édition de 1792, Buckingham, p. 54.

3 D. Siler, *Correspondance*, t. I, n° 37.

4 Le 14 octobre 1847, Salvator Marchi déposait le modèle d'une « hébé, par Pradier, hébé assise sur un rocher près d'un aigle (statuette en plâtre) ». Archives Nationales F 18 48. A la vente sur licitation de 1881 était proposé le droit de reproduction en toute nature de l'*Hébé* (sixième lot, n° 2).

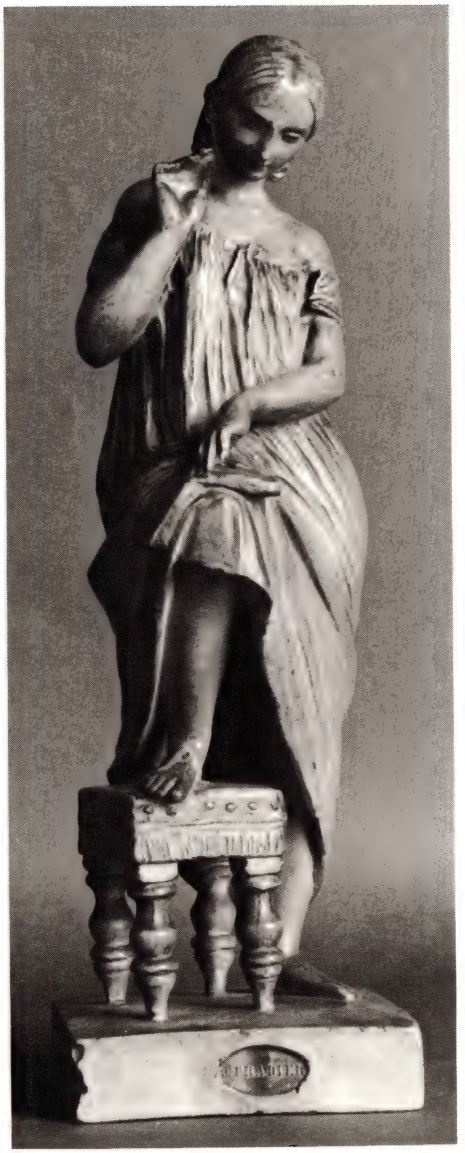


82 La lecture

Plâtre, H : 28 cm.
Etiquette en laiton : J. Pradier.
Paris, collection privée.

Cette statuette d'une exécution fruste se rattache aux petites figurines de femmes en chemise observées dans l'intimité de leur chambre ou de leur boudoir que Pradier et autres sculpteurs multiplient dans les années 1840. Ici, le pied posé sur un tabouret, le personnage tient, d'une main, un livre en équilibre sur son genou relevé, de l'autre, un style. Aucun document connu aujourd'hui ne se rapporte à cette œuvre dont on connaît d'autres exemplaires montrant de légères variantes [1].

1 Un deuxième exemplaire en plâtre de cette statuette est à Genève, MAH., Inv. 1910-81. Le Musée possède en outre deux autres exemplaires en plâtre, hauts de 29,5 cm (Inv. 1910-80 et 1910-245), qui représentent la jeune fille tenant le livre des *deux* mains. Cette dernière statuette est *La lecture*, telle qu'elle est décrite par Caroline Flaubert le 16 avril 1842 (D. Siler, *Correspondance*, t. II, n° 415) et telle qu'elle est offerte dans les catalogues du mouleur Hébert datant de 1864 : « *La lecture*, H : 30 cm », vendue 5 francs.



83 Léda attirant le cygne

Modèle en plâtre pour l'édition, H : 16 cm.
Genève, MAH., Inv. 1910-228.

Dans ce groupe plus encore que dans sa *Léda* debout (Catalogue n° 84), Pradier s'est inspiré du personnage de Léda pour évoquer l'ampleur d'un incident érotique dans le monde naturel. La pose de Léda, maintenant couchée, évoque d'emblée sa disposition au désir et son geste la renforce : étendue sur un rocher au bord de l'eau, elle saisit le cygne divin qui passe, comme distrait, et l'attire à elle.

La place que Pradier a accordé dans cette composition aux éléments de la nature, le large rocher, les roseaux, l'eau, est surprenante au premier abord car une telle insistance sur la plante et les fleurs est inhabituelle dans son œuvre. On la comprend mieux si on lit dans sa correspondance les réflexions qu'il consigne sur l'attirance qu'il éprouvait pour le monde naturel et, particulièrement, aquatique. Un tel mariage de l'humain, de l'animal et de la nature fait penser aux petits groupes contemporains de Barye et atteste les facultés de Pradier pour renouveler le strict langage de la statuaire de figure. Dans sa figure de Léda, ici nymphe coquette et parée, il retrouve les poses sinueuses et sensuelles des nus couchés qu'il conçoit depuis sa *Bacchante* couchée de 1819 (Catalogue n° 2) jusqu'aux *Bacchantes* rêveuses de ses dernières années (Catalogue n° 65).

1 On ne connaît de cette statuette que des exemplaires en « plastique » ou imitation terre : ils figurent dans le catalogue du mouleur S. Marchi. Le modèle ici exposé provient de sa collection. Un dessin de cette statuette, proche de la composition finale, est conservé à Genève, MAH., Inv. 1852-46. Il montre Léda coiffée non comme une nymphe mais « à l'antique » et non parée de bijoux.

84 Léda (Léda des artistes)

Ivoire, argent, or et turquoises, H : 66 cm.
Signé : Pradier.
Frankfurt a. M., collection privée.

Plâtre, H : 44 cm.
Genève, MAH., Inv. 1910-212.

Comme l'ont fait les peintres au cours des âges dans d'innombrables compositions de tous formats, et comme l'ont fait, plus rarement et, surtout au XIXe siècle, les sculpteurs, Pradier a représenté Léda comme l'héroïne un peu surprise d'une aventure divine et érotique, d'une poétique bestialité : la femme du roi Tyndate à la légendaire fertilité apparaît ici dans le décor naturel de ses amours avec Zeus métamorphosé en cygne [1]. Telle une Vénus, une Baigneuse mais, plus exactement une nymphe moderne, car elle porte leur coiffure, retenant d'une main une draperie qui lui échappe, elle repousse de l'autre bien mollement le col du cygne curieux et fureteur. La nature, l'eau, les fleurs, l'animal et la femme se rencontrent ici dans une composition sinueuse au charme captivant dont le symbolisme immédiat de désir et de plaisir ne s'embarrasse pas des éléments érudits du mythe.

L'histoire de cette Léda taillée dans l'ivoire, drapée d'or, parée de bijoux et aux prises avec le bel animal en argent oxydé, est évoquée dans la correspondance de Pradier dès janvier 1850 : prévoyant l'effet spectaculaire de l'œuvre, il écrit à son ami Paul Marin : « Je fais ici pour une autre loterie une autre petite statue qui sera en or, en argent et en ivoire. C'est une *Léda*. C'est alors que les bouches s'ouvriront et resteront en extase. C'est malheureux que ces travaux ne me rapportent que la jalousie de mes confrères. » [2]

La *Léda* fut exécutée dans les ateliers d'un orfèvre célèbre, F.-D. Froment-Meurice, dont le meilleur biographe, le critique Philippe Burty, écrit en 1883 que l'idée de présenter au public une œuvre somptuaire qui évoquerait l'exotisme mythique de la statuaire grecque chryséléphantine où se combinent, avant tout, l'ivoire et l'or, lui aurait été suggérée par le grand archéologue et amateur d'art Albert de Luynes [3]. On sait qu'en 1846 le duc de Luynes commandait à Simart, l'élève de Pradier, la colossale *Minerve* chryséléphantine qui fit sensation lors de l'Exposition Universelle de 1855. L'initiative artistique et l'investissement nécessité par la *Léda* appartinrent-ils au duc de Luynes, à Froment-Meurice ou à Pradier ? Comment s'accordèrent ces intérêts ? On ne peut pour le moment le préciser. Burty semble placer en avant le duc de Luynes pour lequel la curiosité de Froment-Meurice à l'égard de la statuaire chryséléphantine « était pour le noble amateur un essai de la restitution de la *Minerve* du Parthénon » [4]. Essai, ajoutons-le, purement visuel, car les techniques employées dans les deux œuvres, vu leurs dimensions, s'opposent. Burty rappelle aussi un écho des réticences de Froment-Meurice à l'égard du caractère expressif particulier que le travail du sculpteur prête à l'ivoire, « en soi une matière qui trompe l'artiste. Il ne restitue point tout ce qu'il lui confie... L'ivoire ne *rend*, comme disent les artistes, que sur des plans très simples... Une statuette rien qu'en ivoire tournera au *bibelot*. Froment-Meurice, avec son tempérament d'orfèvre, le sentait bien. Aussi le voyons-nous multiplier les draperies de métal qui creusent des plis obscurs » [5].

Il est établi que Pradier travailla lui-même à cette figure, aidé par un de ses praticiens : « Je suis embêté avec cette figure en ivoire. Si vous étiez là, nous aurions bientôt fini... Cependant je vais toujours faire mettre au point quelques morceaux par Boucher, qui est correct, et puis nous verrons si vous pouvez vous y mettre quand nous serons de retour à Paris. » [6] Il évoque ici des difficultés réelles qui filtrèrent dans la presse : « Il y a quelques semaines, au moment où le praticien, à force de râper l'ivoire, l'avait presque mis au point, son instrument s'arrêta tout-à-coup en grinçant devant un corps étranger... l'on finit par retirer un fer de lance... qui, dans la jeunesse du géant des forêts, l'avait frappé... Pradier a été obligé de recommencer son travail. » [7]

Plusieurs dessins de Pradier sont connus ; ils montrent qu'il trouva rapidement la composition de la *Léda* [8] ; ils sont plus retenus dans le fléchissement que Pradier donna au corps dans l'œuvre finale, mais ils indiquent que le sculpteur ne modifia que l'attitude des bras et ils suggèrent qu'il garda à l'esprit le dessin d'une œuvre moderne remarquée, la *Léda* grandeur nature que Seurre exposa au Salon de 1831, la taille ceinte d'un ruban d'or, une licence non approuvée de tous. Néanmoins, Pradier infléchit la pose retenue des éléments du groupe en un jeu de courbes prenantes entre lesquelles se joue la rencontre érotique de la femme et de l'animal. Quelles qu'aient été les responsabilités de Pradier et de Froment-Meurice dans la production de cette œuvre unique qui continuait une ancienne collaboration [9], la *Léda* fut proposée comme le deuxième lot de la Loterie des Artistes dont le tirage eut lieu le 17 avril 1851 sous la présidence du baron Taylor [10]. On connaît le grand engouement pour les loteries au temps de Pradier ; à cause des abus qu'elles entraînaient, le gouvernement avait décidé, en 1836, de les placer sous surveillance et de n'autoriser que celles destinées à des œuvres d'art et de bienfaisance. Outre la *Léda* qui, avec la médaille qui l'accompagnait, était estimée 20 000 francs [11], deux autres œuvres de Pradier figuraient parmi les lots : une *Hébé*, estimée à 200 francs, et une *Psyché* en bronze estimée à 150 francs. Quelques

Plâtre, Genève MAH.

jours après le tirage, la presse divulguait le nom du gagnant, un certain M. Menne, ouvrier marbrier, précisant que selon le vœu de son nouveau propriétaire, la *Léda* devait figurer à Londres « parmi les objets que M. Froment-Meurice enverrait à l'Exposition Universelle [12] ». Elle figure, avec une illustration en pleine page, dans les dernières éditions du Catalogue Officiel [13]. La statuette en plâtre du Musée de Genève (Inv. 1910-212) ne montre que d'infimes variantes comparée avec l'œuvre en ivoire. Il s'agit vraisemblablement d'un modèle pour l'édition et elle provient de

l'atelier de Salvator Marchi, un des mouleurs et éditeurs de Pradier dès les années 1840. Elle ne porte pas le cachet de cuivre qui indique habituellement un exemplaire édité.

1 Vu le caractère unique de la *Léda* en ivoire, il est vraisemblable que l'œuvre ne fut éditée qu'après la mort de Pradier. On ne connaît aucune cession qui aurait pu être passée entre Pradier et Froment-Meurice, ou d'autres. Lors de la vente après décès, une statuette de la *Léda* était offerte parmi le lot des « statuettes » vendues « avec le droit de reproduction en bronze seulement » ; la description spécifiait qu'elle était offerte « sans garantie », n° 39. Elle paraît avoir été retirée de la vente et remplacée par une autre œuvre car aucun des comptes rendus de la vente n'en fait mention. Dans le lot des esquisses ainsi décrites « ces objets d'art, bien que non terminés, sont vendus en pleine propriété, avec droit de reproduction en toute nature », se trouvait une *Léda debout*, n° 41 ; elle atteignit le prix élevé de 400 francs. Les droits de reproduction en plâtre et en bronze furent réunis, et à la vente sur licitation de 1881, John Pradier proposait le droit de reproduction en toute nature de la *Léda*, (septième lot, n° 1). On ne sait à quelle date Salvator Marchi acquit les droits pour la reproduction : ses catalogues de vente proposent des « Léda debout, repoussant le cygne » en plâtre, en deux grandeurs, 75 et 45 cm. La Léda toutefois ne figure pas dans le catalogue de sa collection de modèles et d'épreuves dispersés en vente publique en 1856. Des exemplaires en bronze sont attestés dans une vente de 1868.

2 Paris, 8 janvier 1850 (D. Siler, *James Pradier et ses amis genevois*, dans : *Genava*, XXVII, 1979, pp. 143-144.

3 *F.D. Froment-Meurice Argentier de la Ville, 1802-1855*, Paris, 1883, p. 61.

4 *Ibid.*, p. 61

5 *Ibid.*, p. 61

6 Lettre à son praticien Poggi (Paris, le 28 juin 1850, Bibliothèque Doucet, carton Pradier).

7 *Nouvelles*, dans : *Le Théâtre*, 13 novembre 1850, p. 4.

8 Voir Catalogue n° 98 et 99.

9 Ph. Burty, *op. cit.*, p. 36, 43, 65. Sur une « *Bacchante* en ivoire drapée d'or, écartant d'une main le faune qui implore ses regards, » de Pradier, exécutée par Froment-Meurice, voir L. H. Bouilhet, *L'orfèvrerie française au 18e et 19e siècles, Livre Deuxième*, Paris, 1910, pp. 274-275.

10 « Le tirage de la loterie des artistes a eu lieu aujourd'hui à l'hôtel de la rue de Varennes, sous la présidence de M. Taylor. Au commencement de la séance, M. Taylor prenant la parole, explique qu'au lieu de 150 000 francs de lots primitivement réservés au public, l'administration y a consacré 178 000 » (*Tirage de la Loterie des Artistes*, dans : *Le Temps*, 17 avril 1851).

11 « Une Statuette d'ivoire d'or et d'argent, par Pradier, avec une médaille en or, achetée à la Monnaie 5 000 francs et qui, suivant la volonté du gagnant, sera placée sur le socle de la Statuette, fr. 20 000. » *Ibid.*

12 *Le Théâtre*, 26 avril 1851.

13 *Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations. 1851. Official and Illustrated Catalogue*, vol. 3, London, 1851, (1720. Froment-Meurice p. 1258).

85 Le moineau de Lesbie

Plâtre, H : 23 cm.
Signée et datée : J. Pradier 1852. Etiquette en laiton « Salvator Marchi... ».
Genève, MAH., Inv. 1910-230.

Pradier n'a pas élevé Lesbie, la patricienne et inspiratrice que Catulle accabla d'épigrammes cruelles car elle l'avait abandonné, à la dimension d'une statue ou d'une grande statuette comme il le fit pour d'autres amantes célèbres de l'antiquité, Médée ou Sapho (Catalogue n° 16 et 19). Il la représenta seulement dans deux statuettes de petit format, l'une la montrant debout et nue, tenant un perroquet, l'autre, que nous voyons ici, à demi-vêtue, parée et à terre, gracieusement portant à ses lèvres le moineau célèbre.

1 *La Lesbie au perroquet*, vraisemblablement sous le nom de *Jeune femme jouant avec un perroquet* fut cédée à Susse par Pradier avec les *Deux figures dansant aux fleurs* le 24 nov. (?) 1842 pour la somme de 2 500 francs. Archives de la Maison Susse. Lors de la vente suivant le décès de Pradier une statuette de Lesbie fut vendue avec droit de reproduction en « bronze seulement », (n° 36). Deux modèles de *Lesbie*, nue ou drapée, faisaient partie de la vente des modèles de Salvator Marchi à Paris, 18-19 décembre 1856, n° 7, avec droit de reproduction en plâtre et en bronze. La *Femme au perroquet* fut éditée par Susse (en plâtre, carton et bronze dans la dimension de 39 cm) car elle figure dans les catalogues de vente datant de 1839. Le *Moineau de Lesbie* fut édité en bronze par Boyer aîné et Rolland aux environs de 1875. Des exemplaires de *Lesbie* sont attestés en ivoire factice de 15 cm de hauteur, édités par Susse, placard publicitaire dans le *Journal des Débats* du 6 décembre 1849.

86 La naissance de l'Amour
Bronze, H : 13 cm.
Chartres, Musée des Beaux-Arts, Inv. 3766.

On conçoit mal comment cette statuette assez extraordinaire eût pu être agrandie à l'échelle d'une œuvre destinée à être autre chose qu'un presse-papier, un objet, au premier abord, modérément artistique, même à l'époque romantique [1]. Pradier a toutefois répondu avec elle, et à sa façon, à une question fort sérieuse qui a fasciné les mythographes anciens et modernes : Cicéron déjà s'interrogeait sur la naissance d'Eros, le dieu de l'Amour et faisait des distinctions entre ses visages anciens et les fils de sa généalogie compliquée. Pradier se range ici à l'explication la plus populaire, celle qui lui donne pour mère Aphrodite, la déesse de la beauté. On la voit, confortablement étendue en dormeuse dans une conque entrouverte qui épouse ses formes et sa posture, et elle vogue au gré des flots. Le minuscule bébé Eros, lui aussi endormi, se recroqueville contre son sein.

Les représentations d'Eros auprès d'une Aphrodite « marine » ne se comptent pas dans l'art antique, par contre celles qui le montrent dans une coquille sont plus rares ; ici, c'est une coquille bivalve, et, pour être plus précis, une moule. Devant cette image, on pourrait s'étendre sur les associations que ne manque pas de suggérer l'analogie consacrée par les usages du langage entre cet élément du monde marin la morphologie et la physiologie du corps féminin. Pradier a traité avec beaucoup de bonheur cette situation « érotique » : non seulement a-t-il évoqué une anecdote gracieuse qui nous renseigne sur ses vues à propos de la généalogie d'Eros, mais, dans le choix plus qu'ornemental de cette conque entrouverte, il a fait affleurer une expression heureuse de traditions plus primordiales : la naissance du dieu dans l'œuf engendré par la Nuit et dont les deux moitiés, en se séparant, forment le Ciel et la Terre. La *Naissance de l'Amour* est un autre exemple de l'insistante curiosité de Pradier et de sa réflexion sur le monde

naturel — particulièrement le monde marin qui semble l'avoir fasciné — et de la gracieuse lecture symbolique qu'il en propose.

1 Il s'en trouverait toutefois une, agrandie, en marbre, dans une collection anglaise. Le 3 septembre 1842, le mouleur Fontaine sollicitait le dépôt d'une « statuette en plâtre par Pradier. La Naissance de l'Amour » Paris, Archives nationales, F 18 VI 48. Elle est toutefois décrite par J. Janin en 1840 « Dans une coquille doucement entrouverte, la déesse vient de mettre au monde son premier né, le petit Amour... Pradier en a fait une statuette de quelques pouces ». (*Le Salon de 1840*, dans : *L'Artiste*, 2e série, V, p. 270). L'œuvre est attestée, avant 1844, dans des fontes en bronze réalisées par Quesnel. Elle figure dans les catalogues de la Maison Thiébaut publiés en 1852 et en 1867, en bronze, dans deux grandeurs, sous le titre *Vénus à la coquille. Naissance de l'Amour*, vendus respectivement 70 et 30 francs. Les catalogues de 1867 donnent pour la première grandeur une dimension de 17 cm de hauteur, spécifiant que la coquille est « argentée » ; la deuxième grandeur est de 9 cm de hauteur. Les prix sont, respectivement de 65 et 35 francs. La maison Fumière l'exploitait, en bronze, dans les années 1890. Un exemplaire en plâtre de 30 cm de haut figure dans le catalogue de vente de la maison Hébert en 1864. Le musée de Genève conserve un exemplaire en plâtre de 17 cm de haut surmoulé par Bonnet (Inv. 1910-241) et un exemplaire en bronze de 12 cm de haut, fondu par Thiébaut (Inv. 1911-71).

87 Odalisque dansant

Bronze, H : 29 cm.
Signé : J. Pradier.
Paris, Louvre, Inv. RF 2726.

Cette statuette ne nous est pas parvenue avec un titre certain mais il semble que celui qu'on lui donne convienne en raison du caractère assez oriental des traits de la figure et de la disposition de sa chevelure [1]. La jeune femme se hausse sur la pointe d'un pied et esquisse un pas de danse en relevant sa jambe gauche ; retenant derrière son dos une draperie qui couvrait le devant du corps, elle se penche en arrière comme pour suivre, de la tête et des épaules, le mouvement de sa jambe. Elle est parée, au cou, à la taille, au poignet et à la cheville, des bijoux qu'affectionnait Pradier.

L'intérêt du sculpteur pour les sujets de femmes orientales ou autres s'adonnant à la danse et dévoilées, sculptées ou dessinées, est attesté dès le début des années 1840 [2]. Dans un article important dans lequel il constate déjà l'amorce de la fin de l'engouement pour la statuette, Jules Janin rapporte que Pradier avait alors créé des statuettes semblables : « Vous avez vu aussi... la Terpsichore inspirée, la Muse qui danse et dont la tunique entrouverte découvre le beau corps... » [3]

1 Un dessin se rapportant à cette statuette est conservé au Musée de Genève (voir Catalogue n° 97). Le catalogue du mouleur Hébert proposait en 1864 une *Odalisque dansant* en plâtre vendue 15 francs. A Genève, MAH., Inv. 1910-238, un surmoulage en plâtre de Bonnet, hauteur 31 cm.

2 Voir par exemple un dessin conservé à Genève, MAH., Inv. 1852-68 et la statuette *Danseuse à l'écharpe*, Catalogue n° 68.

3 *Le Salon de 1840. 7e article*, dans : *L'Artiste* 2e série. V, 1840, p. 271.

88 L'oiseau tombé du nid

Plâtre, H : 28 cm.
Etiquette en laiton dans le plâtre « J. Pradier » et « Société... ».
Paris, collection privée.

Ce groupe, visiblement une épreuve dont les coutures n'ont pas été effacées, est un exemple de la petite sculpture de Pradier commercialisée par son mouleur Salvator Marchi. La date de sa création et de son exploitation ne peuvent être, pour le moment, faute de documents, précisées. D'après le canon anatomique des figures et la pose de la figure la plus vêtue, on pense, néanmoins, comme date probable, aux années 1840.

Le sujet, deux jeunes filles en assez simple appareil, découvrant dans la nature un oiseau mort sans doute tombé du nid et se rapprochant l'une de l'autre dans une commune et tendre méditation sur cet incident, doit se lire comme une allusion voilée à la perte de l'innocence virginale. On sait l'importance du thème dans la culture populaire, particulièrement au XVIIIe siècle, et l'usage qu'en font alors poètes et artistes : pensons à Greuze. Derrière les deux jeunes filles, on aperçoit, assez vigoureusement traité, un fragment du monde naturel, un tronc d'arbre sur lequel grimpe un lézard. La disposition des figures, certes, évoque celle des groupes néoclassiques, en vogue au temps de la jeunesse de Pradier, du type de l'*Amour et Psyché*. Toutefois, la coiffure, la physionomie et l'habillement des deux jeunes filles donnent au groupe une saveur moderne dont le charme et la grâce captivent encore.

89 Le premier pas de Bacchus

Plâtre, H : 51 cm.
Genève, MAH., Inv. 1910-248.

Restituons à ce groupe le titre que lui a donné l'éditeur et marchand Susse quand il en a assuré une exploitation profitable durant le Second Empire. Le *Premier pas de Bacchus* fut alors offert au public comme un groupe séparé et comme sujet de pendule, la nudité des personnages étant en partie dissimulée par des drapés [1]. On pense aux plaintes qu'exprimait Pradier dans les années 1840 : « les écoles tomberont dans le mauvais goût et peut-être dans la seule statuette ; comme vous le voyez, je m'y suis préparé, pour ne pas mourir de faim... » [2] A l'origine, le *Premier pas de Bacchus* devait avoir une autre destinée ; c'est sans doute à ce groupe que Pradier fait allusion lorsqu'il écrit de Rome en 1824 au peintre Gérard, lui disant, entre autres choses, qu'il venait de « terminer un *Bacchus enfant* ». La date, d'abord, est importante, car elle atteste une fois de plus, l'intérêt soutenu du jeune Pradier pour les sujets bachiques auxquels se rattachent une longue série d'œuvres. Déjà avec sa *Bacchante* du Salon de 1819, Pradier renoue avec des sujets populaires au XVIIIe siècle et plus ouvertement encore, si on s'attache à l'expression, avec son groupe du *Satyre et Bacchante* du Salon de 1834. Il agrandit là ces petits sujets à la dimension de la nature et, ce faisant, leur prête un statut artistique considérablement élargi.

Les premières années de Bacchus, sa naissance, sa prime enfance, sa première éducation ont passionné les artistes du temps de Pradier. Les œuvres peintes et sculptées sont nombreuses, illustrant une littérature riche où se mêlent les gloses des mythographes et les inventions des poètes. L'interprétation romanesque et symbolique apparaît dans divers épisodes d'une enfance surprenante : Dionysos-Bacchus fut arraché à Sémélé qui le portait, après que celle-ci eut péri au milieu des flammes allumées par les éclairs qui environnaient Zeus, son amant ; celui-ci le mit dans sa cuisse où il le garda le temps nécessaire pour qu'il vît le jour. Le dieu « deux fois né » fut alors confié à Ino-Leucothée laquelle fut frappée de folie par Héra qui cherchait par jalousie à le perdre ; il fut changé ou dissimulé ensuite en chevreau et confié aux nymphes de Nisa, des mains desquelles il passa dans celle des Muses et de Silène.

Le groupe de Pradier montre dans une composition inattendue un épisode peu spécifié dans ses sources érudites. Une femme à la chevelure déployée, que rien n'identifie comme une bacchante sinon la peau de panthère sur laquelle elle est étendue et à ses pieds le thyrse, se renverse ; les reins ployés, une jambe complètement repliée, l'autre, à demi-étendue, elle tient à bout de bras le jeune dieu aux premiers jours de son règne. Un de ses pieds fermement posé entre les seins de la bacchante, les bras étendus, il a l'apparence du jeune Sauveur du monde. Comment ne pas être pris devant la disposition des figures, par la robustesse de cette composition ? C'est un hommage au dieu du vin et de l'inspiration et à la force de la femme qui le soutient.

On suit suffisamment l'histoire de ce groupe complexe dans la vie artistique de Pradier pour se persuader de l'importance qu'il y attacha. Il le remisa apparemment après 1824, mais en montra un modèle en plâtre, sans doute en juillet 1844, dans

l'exposition publique qu'il organisa à son atelier de l'Institut pour révéler au public parisien le colossal *Christ en Croix* commandé par Demidoff. On perçut dans la proximité matérielle de ces deux œuvres, une atteinte aux convenances et peut-être, en arrière-plan, la nature passionnée des intentions de Pradier : « Que dire de la bacchante ? Une femme entièrement nue est étendue sur un tertre de gazon recouvert d'une peau de tigre. Son corps suit toutes

90 La Prière (Jeune femme)

Plâtre, H : 42 cm.
Etiquette : « Fontaine éditeur boulevard Saint-Germain, Paris », daté : 1842.
Paris, Musée des Arts Décoratifs, Inv. 32433.

« *Arrangement de la prière* ».
Bronze partiellement doré, H : 38 cm.
Signé H. Pradier (cachet Fumière).
Genève, MAH., Inv. 1911-73.

L'intérêt de Pradier pour des sujets contemporains et familiers se manifeste dans plusieurs statuettes, scènes dont il a pu être le témoin volontaire ou involontaire, se rapportant souvent à l'intimité de la vie domestique. Ici [1], il s'agit d'un drame familial et maternel, une action de grâce, thème qui rapproche cette statuette intimiste des sujets sentimentaux et larmoyants autant à la mode, dans la peinture surtout, pendant le XVIIIe siècle — pensons à Greuze — que pendant la génération romantique. Ce petit groupe est un des rares exemples dont les contemporains de Pradier ont rapporté la genèse artistique : « Une jeune mère est penchée sur le dossier d'un fauteuil dans lequel repose un petit enfant ; elle a les yeux levés au ciel, le sourire sur les lèvres, les mains fortement pressées ; son expression, à la fois confiante et anxieuse, témoigne de la ferveur de sa prière ; en même temps, le calme de sa pose réfléchit le bonheur dont l'enfant jouit dans son sommeil... Je devrai plutôt dire, jouira dans son repos, car, au moment où je vis cet ouvrage il n'y avait encore sur le fauteuil qu'une petite masse d'argile... Quelques légères modifications, que l'artiste opéra en pressant légèrement les membres avec le bout du doigt, donnèrent au corps l'abandon et le détendu du sommeil. » [2]
Ce texte est daté de juin 1838. Le modèle fut vraisemblablement exploité en 1842 par le mouleur Fontaine car il en sollicte, à cette date le dépôt légal [3]. L'exploitation en bronze est attestée plus tard, en 1852, et l'œuvre porte alors un titre que peut avoir suggéré un poème de Louise Colet et qui spécifie le sens tragique de la scène sans toutefois complètement identifier la nature du sujet, l'enfant est-il malade ou a-t-il été sauvé ? : *La Prière, épisode du choléra de Palerme* [4].

les ondulations du terrain ; sa tête est renversée, ses cheveux flottent au hasard. Dans ses bras elle tient un enfant couronné de pampres, et foulant aux pieds le sein de la bacchante... Mais comment exprimer le délire de ses sens, le désordre qui l'agite, cet enivrement de Bacchus et de l'Amour qui l'un et l'autre possèdent en même temps cette bacchante ? C'est la passion la plus brûlante, la plus emportée. Sa poitrine se gonfle, son corps se contourne, ses yeux sont bouleversés, ses lèvres haletantes ; cet enfant qu'elle presse vainement entre ses bras trahit ses désirs sans fin, sa fureur amoureuse et lascive : rien ne résiste à ses emportements. Toutes les limites de la pudeur sont franchies sans pitié : c'est le dévergondage le plus honteux qu'on puisse voir. Et c'est un membre de l'Institut... qui ose ainsi étaler en public près d'un Christ étendu sur la croix une scène aussi licencieuse que révoltante... » [3] Quelques années plus tard, Pradier pensa utiliser ce groupe, qu'il nomma alors la *Bacchante et le jeune Bacchus*, comme pendant grandeur nature et en marbre, au fameux groupe que Demidoff avait acquis à l'issue du Salon de 1834, le *Satyre et Bacchante*, reconnaissant ainsi leur parenté iconologique et expressive : « M. le prince de Demidoff désire avoir un pendant à son *Satyre*, qui a un énorme succès à Florence ; il demande le prix et une esquisse. C'est difficile, pour le prix, je crains l'effrayer. Et cependant, je ne peux pas lui faire un pendant pour le prix que je lui ai fait pour le *Satyre* car je le lui ai presque donné. Enfin, nous verrons *cosa fare*. Nous pourrions bien l'aller faire à Rome, celui-là. Je pense que la Bacchante et le jeune Bacchus feraient assez pendant. » [4]

1 Le *Premier pas de Bacchus* était offert par Susse en deux grandeurs, 45 et 38 cm de haut, et 45 cm monté sur une pendule de style rococo. Le groupe figure dans le lot *Statuettes* de la vente après décès, n° 15, sous le titre l'*Enfance de Bacchus* ; il était proposé « à vendre avec le moule et le droit de reproduction en plâtre seulement », ce qui laisserait entendre que les droits de reproduction en bronze avaient été aliénés avant 1852. Il fut vendu 350 francs ». Le modèle en plâtre du Musée de Genève provient des ateliers du mouleur Salvator Marchi.

2 A Juliette Drouet, (1er juin 1846), collection privée.

3 *Le Christ sur la croix par M.-J. Pradier*, dans : *Journal des Artistes*, 28 juillet 1844, pp. 152-3.

4 A Poggi, le 8 octobre 1849, Bibliothèque municipale de Nîmes, Ms. 648.

La *Prière* se retrouve dans l'œuvre de Pradier dans une composition différente : la figure féminine reste inchangée mais elle s'appuie sur un prie-Dieu néo-gothique, dans une tenue inattendue pour la dévotion. L'œuvre est exploitée dès 1852 sous le titre, *Arrangement de la Prière, avec prie-Dieu gothique*. Dans quelle mesure reconnaît-on Pradier dans cette œuvre nouvelle ? On connaît, d'une part, l'étendue des droits des fondeurs-éditeurs, propriétaires de modèles qui pouvaient varier, au XIXe siècle, l'agencement d'une composition de façon à assurer son rendement commercial optimum. On connaît, de l'autre, les initiatives prises par les artistes pour modifier une composition populaire dont ils ne possèdent plus les droits se trouvant ainsi à l'abri de l'accusation de se contrefaire eux-mêmes [5]. S'agit-t-il avec la *Prière* au prie-Dieu d'un agencement posthume réalisé par le fondeur ou d'une création originale de Pradier ? Le titre de *La Prière, épisode du choléra de Palerme* doit-il être attribué à Pradier ? On ne peut, pour le moment, le dire.

1 Cette œuvre pose des questions difficiles de chronologie et de titre. En 1847, Pradier était accusé par son mouleur Fontaine d'avoir vendu à un autre mouleur un groupe « qu'il lui avait cédé en 1819 ». C'est ce que rapporte le *Journal des Artistes* du 24 janvier 1847. Le compte rendu de l'action en justice identifie le groupe comme la « Jeune Mère priant pour son enfant endormi », *Gazette des Tribunaux*, 27 janvier 1847, p. 297. Le groupe, si l'on en croit le *Journal des artistes*, remonterait donc à une date qui ferait mettre en doute la description très précise que Gaberel donne de sa création; (voir note 2). Le compte rendu du procès, néanmoins, atteste le titre qui est repris lorsque Salvator Marchi sollicite le dépôt légal du groupe en 1842 (voir note 3). C'est encore ce titre auquel se tient Louise Colet lorsqu'elle compose, quatre ans plus tôt, son poème, rattachant la scène au choléra de Palerme, faisant toutefois de la « mère » une « jeune fille » et suggérant le sous-titre « épisode du choléra de Palerme » que lui donne le fondeur Thiébaut. En 1867, la maison Thiébaut offrait des bronzes de *La Prière, Episode du choléra de Palerme* et de *l'Arrangement de la Prière*, de 37 cm de haut pour, respectivement, 220 et 160 francs, les ayant proposés dans son catalogue de 1852 sans indiquer les dimensions. En 1864, le mouleur Hébert exploitait des groupes intitulés *La Prière* dans les dimensions de 20 et 40 cm. Un surmoulage en plâtre de Bonnet est conservé au Musée de Genève, Inv. 1910-237 (hauteur 21,5 cm). Des bronzes de l'*Arrangement de la Prière* ont été fondus par Fumière, successeur de Thiébaut, à la fin du siècle.

2 J. Gaberel, *Notice sur les ouvrages de James Pradier...*, p. 285. Seize ans plus tard, dans un autre article, Gaberel reprend : « Tenez, me dit-il, vous regardez avec une espèce d'amitié ce marmot qui dort de si bon cœur, tandis que sa mère prie ; de toutes mes œuvres c'est peut-être celle dont l'édition sera la plus nombreuse et la plus populaire. C'est mon petit John qui m'en a donné l'idée. Après une maladie de quinze jours, il était convalescent. J'entrais sans bruit dans sa chambre ; je le vis couché sur un fauteuil, et sa mère remerciant le bon Dieu de ce sommeil... En deux traits je les mis sur mon portefeuille... et les voilà ». (*Souvenirs de J.-J. Pradier*, dans : *Le Musée Suisse*, Genève, 1854, p. 109).

3 « 3 septembre 1842. Une statuette en plâtre par M. Pradier. Une jeune mère agenouillée priant pour son enfant endormi sur un fauteuil (Archives Nationales F 18 VI. 48).

4 « Insoucieux, il dort ; pour lui le jour fut plein
De doux soins, qu'il a pris pour les soins d'une mère.
Il ne sait pas encor, pauvre enfant orphelin
Qu'il n'a plus qu'une sœur dont la vie est amère
Une sœur que la mort épargna comme lui,
Quand le fléau changeait Palerme en cimetière,
Ange sauvé par Dieu pour être son appui,
Seul être survivant à sa famille entière.
Vierge de dix-sept ans... (Paris, 1838) (extrait).
Louise Colet, *Penserosa. Poésies nouvelles*, Paris, 1840 : « Pièce XV. *Les orphelins de Palerme* ; vers sur un petit groupe de M. Pradier représentant une jeune fille priant près de son frère endormi », pp. 127-130.

5 J. de Caso, *Serial sculpture in Nineteenth-Century France*, dans : *Metamorphoses in Nineteenth-Century Sculpture*, Cambridge, Mass. 1975, pp. 1-27.

91 La repasseuse

Modèle en plâtre pour l'édition, H : 34 cm.
Genève, MAH., Inv. 1910-222.

Cette statuette n'est pas mentionnée dans les documents connus aujourd'hui [1]. Exécutée dans un modelé serré et détaillé, son attribution à Pradier ne peut être mise en doute. On reconnaît dans la pose l'aplomb solide que le sculpteur souligne dans de nombreuses statuettes de personnages debout et on voit un type de physionomie que l'on retrouve dans ses œuvres des années 1840.

Cette jeune repasseusse dont on a dit que Pradier avait fait une parodie peu méchante de la *Jeanne d'Arc* de Rude au

Jardin du Luxembourg — ce qui lui donnerait une date tardive dans l'œuvre de Pradier — ne doit rien à l'antique. Si le pied déchaussé et la pantoufle laissée de côté font penser aux servantes nonchalantes que peint Greuze, la modernité de l'œuvre est prophétique, par la précision du moment évoqué, des personnages au travail, cousettes, repasseuses qui intéressèrent les meilleurs artistes, peintres et sculpteurs, au temps de l'Impressionnisme.

1 On ne connaît pour le moment aucun exemplaire fondu en bronze de cette statuette. Le plâtre de Genève montre des clés, ce qui permet de le considérer comme un modèle pour l'édition. Il provient de la succession de Salvator Marchi et fut vendu au Musée de Genève par sa veuve.

92 Vénus à la coquille

Plâtre, H : 23 cm.
Genève, MAH., Inv. 1910-227.

Cette statuette à laquelle on ne peut, pour le moment, rattacher aucun document, sinon un croquis préparatoire, est une des inventions les plus libres et les plus gracieuses de Pradier [1].

Son sujet et ses sources visuelles, toutefois, sont loin d'être originales : nombreuses sont les Aphrodites qui peuplent les salons de son temps ; parmi elles, on compte des Aphrodites marines et, parmi ces dernières, des œuvres que Pradier a sans doute remarquées, comme la *Vénus sortant des eaux* — en fait, endormie dans une coquille — que Gois, un sculpteur habile, exposa au Salon de 1824. Ainsi, bien que les artistes continuent à se tourner vers les modèles canoniques des Vénus marines, accroupies ou debout, sortant du bain, on voit d'autres représentations du thème s'implanter dans les goûts : peintures d'Herculanum et, particulièrement, figurines de terre cuite [2], cela au moment où se développe le goût moderne pour la statuette. Motifs et formes de l'art hellénistique, heurtent, comme par vagues, les idées définies au début du siècle par les théoriciens de l'art sur la dignité et la réserve de la statuaire antique dans ses sujets et dans son expression. Pradier est l'un des premiers artisans de la réhabilitation des basses époques. Ici, et de façon magistrale, il regroupe dans une composition dont la disposition qu'il donne à la figure d'Aphrodite ne doit rien aux « grands » genres de la statuaire antique, les éléments, pris ça et là, d'une Naissance de Vénus. La déesse en laquelle on reconnaît qu'elle résume en elle la plus haute

expression de la beauté, entrouvre à deux mains et avec précaution l'énorme coquille : portant diadème et collier et, enroulé autour du corps, un long fil de perles, elle se libère gracieusement d'une position peu confortable ; deux dauphins, ses attributs, soutiennent la composition.

1 Le croquis préparatoire annoté par Lequesne « première pensée de la statuette Vénus à la coquille » montre une composition différente : Vénus est à genoux dans une large conque dressée, les bras relevés au-dessus de la tête et flanquée, à droite et à gauche, de deux Amours (Genève, MAH., Inv. 1852-30). Cette composition fut éditée en statuette par Salvator Marchi. Le catalogue de la vente après décès proposait dans le lot des « statuettes » une *Vénus à la coquille* (n° 34), à vendre « avec le droit de reproduction en bronze seulement ». Il fut acquis pour 155 francs, vraisemblablement par les fondeurs Duplan et Salles car ils l'exposent en bronze dans leur participation à l'Exposition de 1855. Lors de la vente sur licitation survenue entre les héritiers de Pradier en 1881, les droits de reproduction d'une *Vénus à la coquille* furent offerts de nouveau. Si le catalogue de vente de la collection du baron de Silvestre, Paris, 4-6 (11) décembre 1851, n° 438, se réfère, en fait, à l'œuvre de Genève, le bronze vendu sous le n° 438 aurait déjà été coulé avant la mort de Pradier. Compte tenu de la possibilité d'une confusion, dans les catalogues de vente, de la *Vénus à la coquille* et de la *Naissance de l'Amour*, un bronze de la *Vénus* serait attesté dans la vente Dumont, Paris, 13 février 1854, n° 394.

2 A propos du motif de *Vénus à la coquille*, Clarac attirait l'attention dès 1820 sur les peintures d'Herculanum qui « offrent un très grand tableau où l'on voit Vénus couchée dans une coquille… (et) une jolie petite terre cuite représentant Vénus entrouvrant deux coquilles d'où elle sort ». (*Description des Antiques… Visconti*, Paris, 1820, p. 164) La statuette en question fut fameuse : gravée dans le *Musée de Sculpture* de Clarac alors qu'elle faisait partie de la collection Durant (Clarac. pl. 605), elle passa ensuite dans la collection Pourtalès. La composition de Pradier est très proche d'une œuvre du sculpteur suisse établi à Rome Heinrich Keller (1771-1832) dont plusieurs petits bronzes (22 cm de hauteur) furent tirés. Comme dans l'œuvre de Pradier, deux dauphins soutiennent la coquille dont se dégage Vénus. Un exemplaire est conservé aux Kunsthaus de Zurich, Inv. 44.

Détail d'une esquisse pour la Fontaine de Nîmes. Paris, Ecole nationale des Beaux-Arts, Inv. 1477 verso (hors catalogue).

93 Bracelet

Argent, diamètre 8 cm.
A l'intérieur, inscription : Pradier/Statuaire/F.-D. Froment-Meurice/Orfèvre/1841.
Paris, Musée des arts décoratifs, Inv. 24384.

Le bracelet, d'une largeur d'environ 3 cm, est articulé par une charnière et s'ouvre près d'une des nymphes couchées. Au centre s'élève un coffret à parfum orné d'émaux et dont le couvercle est surmonté d'une perle. Deux nymphes, partiellement couvertes de draperies, sont allongées de part et d'autre du coffret.

François Désiré Froment-Meurice (1802-1855) avait invité plusieurs sculpteurs à faire pour lui des projets de bijoux, notamment David d'Angers, Cavelier, Geoffroy de Caumes, Feuchère, Klagemann, Préault, Vechte et Pradier [1]. Pradier dessina et modela pour lui des bijoux de style « renaissance romantique », parmi lesquels une bague appelée «Les Naïades », datée de 1844 [2].

D'autres orfèvres ont collaboré avec Pradier, tels Alexandre Gueyton (1818-1862), qui présente à l'exposition de 1849 « un coffret orné d'une figure de femme dansant sur une perle d'après Pradier » [3].

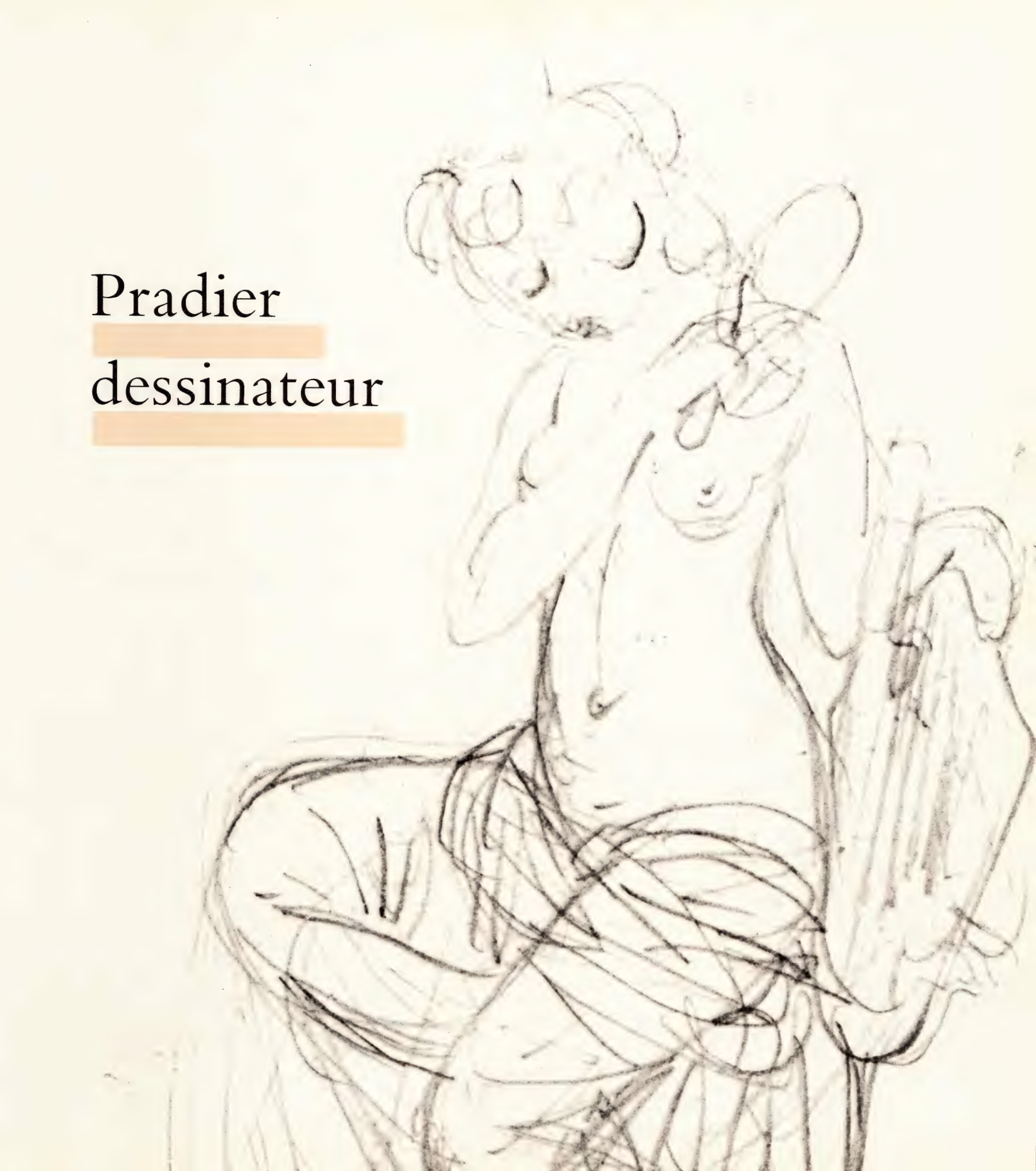
1 Philippe Burty, *F.-D. Froment-Meurice, argentier de la Ville de Paris*, Paris, 1883.

2 Henri Vever, *La bijouterie française au XIXe siècle*, Paris, 1906, I. p. 174.

3 *Ibidem*, 1908, vol. II, p. 22.

Catalogue de l'exposition centennale de l'art français, Paris, 1900. Pour une récente vue d'ensemble du sujet, consulter Serge Grandjean, *L'orfèvrerie du XIXe siècle en Europe*, Paris, 1962, avec une bonne bibliographie.

Pradier dessinateur



On connaît aujourd'hui plus de 150 dessins de Pradier pour la plupart inédits, conservés dans la famille de l'artiste et dans les cabinets de dessins de l'Ecole des Beaux-Arts de Paris, du Musée du Louvre, du Musée Rodin, des Musées d'Angers, Bayonne, Besançon, Genève, Lille, Londres et Montpellier[1]. Nul doute que l'actualité donnée à Pradier après plus de cent ans de silence, fasse ressortir de nombreux autres dessins, cachés dans les collections privées et publiques. C'est dire que la présente introduction ne saurait avoir que le caractère d'une première esquisse.

Même si le nombre des dessins de Pradier actuellement recensés n'est pas grand, notamment par rapport à l'œuvre dessiné de Canova, de Carpeaux ou de Rodin, on peut dire que Pradier dessinait beaucoup. Ses lettres fourmillent de petits croquis griffonnés dans les marges ou formant rébus au milieu d'une phrase. Lestes, ironiques ou simplement drôles, la plupart de ces illustrations témoignent de l'humour de leur auteur, de son esprit méditerranéen pour la galéjade. Elles montrent également à l'œuvre une plume rapide, décidée, mettant en place avec peu de traits un petit personnage, une écrevisse ou quelque détail anatomique.

Les dessins proprement dits sont de nature diverse. Un petit nombre est mis en page avec soin sur des feuilles d'un format moyen, d'environ 20 × 30 cm. D'autres sont des croquis ou des études, rapidement jetés sur des pages plus petites, d'environ 15 × 20 cm. La grande majorité, cependant, est formée d'esquisses notées sur des carnets de très petite taille, d'environ 15 × 10 cm. La plupart des papiers sont blancs, à surface fine. L'artiste travaille essentiellement à la mine de plomb, assez souvent adoucie par l'estompe ou le doigt, rarement rehaussée de craie ou de gouache blanche. Les dessins à la plume, au lavis ou à l'aquarelle sont peu fréquents. En général, Pradier utilisait les deux côtés de ses feuilles, sauf pour des dessins d'un caractère profondément achevé.

Les sujets se limitent au paysage, au portrait et aux thèmes des sculptures auxquelles travaillait Pradier. Il a laissé des vues de Genève et de la campagne genevoise, un groupe de dessins de Rome et des environs, un autre de Paris, ainsi que des paysages de Bretagne ou du Midi. Quelques dessins montrant ses amis à la pêche ou à la chasse, évoquent des jours heureux de détente.

Les portraits font le tour du cercle familial et particulièrement des enfants de l'artiste. Les amis de Genève, de Nîmes, plus rarement ceux de Paris, sont esquissés avec bonhomie. Quelques personnalités font l'objet d'études poussées au cours de séances de pose : ce sont des travaux liés à des sculptures sur lesquels nous reviendrons. Pradier a laissé, en outre, quelques autoportraits et des caricatures de membres de l'Institut.

Rien, dans ces feuillets ne les distingue du tout venant de l'art du dessin de la première moitié du XIXe siècle. L'amitié qui unissait Pradier à Ingres, les relations de travail étroites que ce dernier entretenait avec les frères de Pradier, ne paraissent pas avoir donné au sculpteur le désir d'imiter la manière de son ami peintre. Rien « d'ingresque » dans le dessin de Pradier qui, dans ses paysages et ses portraits, est spontané, rapide, quand il n'est pas, dans des œuvres « de circonstance », faites sans doute pour être offertes, banal ou presque mièvre, à force de reprises à l'estompe et de rehauts blancs à la gomme ou à la craie. Devant certains paysages ou scènes de la vie familiale, on ne peut se détacher de l'impression d'amateurisme.

Les « dessins de sculpture » sont, par contre, d'un tout autre intérêt et révèlent des qualités d'analyse linéaire ou plastique remarquables.

Un premier groupe comprend des dessins d'après l'antique, tels le *Niobide blessé* (Catalogue n° 95), l'*Enfant pêcheur* et *Ganymède* (Genève, MAH, 1852-84), *Vénus accroupie* (Catalogue n° 94) ou l'*Apollon musagète* (Louvre, RF 32572). Ce sont des pages exécutées devant le modèle, soigneusement composées, dans lesquelles le souci majeur de l'artiste s'attache au jeu de la lumière sur le modèle et non à l'étude du profil, comme on pourrait s'y attendre. Sans effets de clair-obscur, le sculpteur explore la forme pour en rendre toutes les palpitations par le seul travail de l'estompe. Les quelques dessins de cette catégorie parvenus jusqu'à nous, frappent par leur caractère très achevé. Peut-être Pradier les destinait-il à la reproduction. Ils appartiennent à la première période romaine de l'artiste (1813-1819), mais ne sont pas datés.

Un second groupe est formé des dessins d'après les propres sculptures de Pradier. Parmi ceux-ci, figurent des œuvres réalisées avec la même technique et le même soin que les dessins d'après l'antique. L'artiste avait devant les yeux son plâtre ou son marbre, totalement achevé, dont il transcrivit la délicatesse du modelé. Le socle de la statue et la signature ne manquent pas plus que l'ombre portée de la sculpture sur le sol. Ces dessins sont en petit nombre : *La poésie légère*, 1846 (Lou-

vre RF 32578), *Pièta* (Catalogue n° 138), *Nyssia* (Montpellier Cl. 135), *Niobide blessé* (Paris, Ecole des Beaux-Arts, 1482), *Bacchante couchée* (Paris, Ecole des Beaux-Arts, 1486), *L'Enlèvement d'Europe* (Besançon, D 2782).
Plus souvent, Pradier a dessiné ses propres sculptures en se limitant à leur seul contour. Le dessin est généralement exécuté à la plume, tantôt sur papier blanc, tantôt sur calque. Le socle, la signature et la date sont également reproduits. Ces dessins au trait étaient certainement faits pour être gravés, selon une habitude des ateliers de sculpteurs à laquelle Rodin s'est encore plié. Pradier a édité lui-même une lithographie de son monument du Duc de Berry, qui parut en 1823 (Catalogue n° 213). Ces dessins étaient également réalisés pour être soumis à l'approbation d'un éventuel acheteur ou d'un commanditaire. Dans une lettre au sujet du monument du Duc de Berry, datée du 6 décembre 1822, l'artiste s'exprime à ce sujet : « Déjà je tâche, par le soin extrême que je mets à la pureté et à la finesse de mon dessin, de rendre avec la plus scrupuleuse fidélité le caractère même de mon marbre, et j'espère que ce travail ne le cédera en rien à la gravure » (D. Siler, *Correspondance*, t. I, n° 33.) Parmi les dessins de ce type, on peut citer *Ulysse emportant le corps d'Achille*, *Homère*, *Polyphème* (Genève, Album E. Chambon) (Catalogue n° 125).

Un troisième groupe comprend des esquisses ou études pour des sculptures, formant la majorité des dessins de Pradier actuellement recensés. Il faut noter que, pour l'instant du moins, nous n'avons pas retrouvé l'étude dessinée correspondant à chaque sculpture et qu'une vingtaine de dessins semblent n'avoir pas de rapport direct avec une sculpture connue.
En général, il n'existe qu'un ou deux dessins préparatoires pour une sculpture. Ce sont des esquisses d'après nature, faites à l'atelier, rapidement jetées sur des feuilles de petits carnets. Les modèles ont pris la pose et, lorsqu'elles ne sont pas nues, se sont drapées selon les indications du maître. Elles sont coiffées comme à la ville et ne portent aucun attribut particulier.
Il semble que Pradier faisait ce genre d'esquisses sans idée préconçue et que ses carnets lui servaient en quelque sorte de répertoire de formes lorsqu'il entreprenait une statue. Cette hypothèse expliquerait jusqu'à un certain point que le recto et le verso des feuillets ne concernent pas toujours la même sculpture et que sur une même page puissent apparaître des sujets parfois forts différents.
Raoul-Rochette a conté la genèse de la *Sapho assise sur les rochers de Leucade*. Un jour, en entrant dans son atelier, Pradier vit son modèle assis sur un tabouret, se reposant avant la séance de pose. Il en fit rapidement un croquis qui donna naissance à la *Sapho*. L'histoire ne saurait être mise en doute. Par contre, il est peu probable que le beau et grand dessin du Louvre (Catalogue n° 110) corresponde à ce premier jet, comme on le pense habituellement. Le dessin à la mine de plomb n'a rien d'une esquisse hâtive, faite spontanément sur le premier papier tombant sous la main. C'est au contraire une étude particulièrement achevée qui pourrait avoir été exécutée à la suite du premier croquis. Elle permet de saisir l'une des manières de dessiner de Pradier. Tout d'abord, le crayon caresse la forme générale, puis hachure les ombres, reprises à l'estompe ou avec le doigt. Les détails sont redessinés avec la mine d'argent très fine et l'enveloppe de la figure cernée par de petits traits, courts et précis. Le trait explore plus qu'il ne délimite. Les hachures, travaillées en dégradé, font « tourner » la forme. Les lumières, saisies d'emblée, sont laissées en blanc. Ce dessin est exceptionnel dans l'œuvre de Pradier. On croit y voir le sculpteur travaillant selon la technique de la taille directe. La *Sapho* issue directement de ce dessin, respire la même assurance tranquille et transcrit la même émotion contenue.
Les croquis d'après nature ont un caractère plus spontané et rapide. Ils cernent en quelques lignes l'enveloppe de la forme et délimitent les ombres par de courtes hachures, rarement reprises à l'estompe. Des variantes pour la position des membres ou de la tête sont ajoutées avec un trait plus fort et insérées dans l'ordonnance générale du croquis. Le sujet ainsi dessiné est représenté debout sur un socle, fait en un ou deux coups de mine de plomb. Cet élément du croquis ne manque jamais et semble être presque le paraphe de l'artiste. Pour certains sujets dont on sait par les sources qu'ils ont tracassé Pradier pendant longtemps, l'artiste a laissé une série de croquis et d'études. C'est le cas pour les figures de la fontaine monumentale de Nîmes, pour lesquelles nous avons retrouvé une dizaine d'esquisses. C'est également le cas pour les *Victoires* du tombeau de Napoléon qui ont été pour Pradier l'occasion de soucis et de difficultés. Nombreux sont les dessins qu'il a laissés concernant cette commande : Louvre RF 32576, verso (quatre victoires), 32584, verso (croquis), Montpellier, Claparède 224 et 224bis (une victoire au recto et au verso), Paris, Ecole des Beaux-Arts 1479

(une *Victoire* au recto et au verso), 1483 recto (une victoire), Genève, Musée d'art et d'histoire, six feuilles (1852-21 à 26) dont le verso est souvent consacré au même thème (Catalogue n° 126). Il s'agit de dessins fortement élaborés, fait d'un trait décidé, marquant les ombres d'un crayon précis, incisif, mais gardant encore un caractère d'esquisse dont les repentirs ne sont pas absents. De petites notations marginales étudient le détail d'une chevelure, d'une main ou d'un attribut. A partir de ces figures de 18 cm de haut, Pradier pouvait attaquer ses maquettes en toute connaissance de cause et poursuivre les longues discussions qu'il avait avec les commanditaires.

Pour *Homère et son guide*, Pradier a fait un grand nombre d'esquisses dont plus d'une douzaine nous sont parvenues. Il s'agit de petits croquis avec un crayon fouillant confusément la forme, tâtonnant autour d'une image virtuelle. L'artiste reprend ces notices au revers du papier en les simplifiant, puis poursuit sa réflexion sur une autre feuille. Il est probable que ce groupe d'esquisses ait été tracé en dehors de l'atelier, peut-être en voyageant ou en parlant. Ces premières notes ont permis à Pradier d'établir des images plus précises. Un premier grand dessin (Catalogue n° 117) donne à la composition une forme ouverte en V, tandis qu'un autre, plus petit (Catalogue n° 116), cherche une disposition pyramidale. La solution finalement retenue par le sculpteur fut différente. Le groupe fut inscrit dans une composition plus fermée sur elle-même, le poète aveugle et son guide étant liés plus intimement. Ils donnent l'impression de s'être arrêtés après une longue marche. Homère est pensif ; l'enfant s'est agenouillé, paraissant inquiet de ce qui arrive à son maître. Les deux feuilles sont pleines d'esquisses de détail, éparses et jetées pêle-mêle, pour la position de l'enfant, la construction de la lyre et d'un tabouret. On assiste véritablement au travers de cette suite de dessins à la genèse de l'œuvre depuis les premières notations jusqu'à la réflexion de détail précédant le travail de l'argile.

Il est possible, en considérant les esquisses pour *Homère et son guide*, que Pradier n'ait pas séparé les deux processus de création, dessin et maquette, et qu'au contraire certains des croquis et des esquisses aient été faits après qu'une première maquette en argile ait vu le jour. La statue elle-même est d'ailleurs restée dans l'atelier jusqu'à la mort de l'artiste à l'état d'une version en plâtre de taille inférieure à la grandeur nature.

On conserve également des dessins de caractère plus technique faits par l'artiste pour expliciter certaines de ses préoccupations. Par exemple, demandant en 1825 au Directeur des Travaux Publics de lui accorder un marbre pour son groupe *Jeune chasseresse au repos*, il joint à sa lettre un bout de papier avec deux croquis : le premier représente le profil général de la figure, précisé en quelques traits avec deux indications de hauteur ; le second donne les dimensions de la base (18 mars 1825. D. Siler, *Correspondance*, t. I, n° 49, p. 88, note 3).

Pour le relief destiné au monument commémoratif de la mort du duc de Berry à l'abbatiale Saint-Germain d'Auxerre, Pradier avait dessiné son projet avec un soin extrême, à l'intention des souscripteurs. Dans une lettre du 15 février 1825 (D. Siler, *Correspondance*, t. I, n° 44), il joint un dessin au trait d'après ce relief pour obtenir la cession d'un marbre aux bonnes dimensions (Paris, Archives nationales, F 13755. Catalogue fig. 1, p. 17).

Un croquis de Pradier accompagnait la correspondance échangée avec la Société des Arts à Genève en 1825, concernant un relief à placer sous le buste de Marc-Auguste Pictet. Ce croquis n'est pas conservé (D. Siler, *Correspondance*, t. I, n° 71.)

Enfin, il faut signaler quelques études à la mine de plomb faites pour des tableaux peints à l'huile. Pradier a travaillé notamment à une *Déploration* pour laquelle il a laissé au moins deux dessins : un détail de la tête du Christ et, surtout une très étonnante esquisse de composition dont les personnages sont mis en place avec une représentation volumétrique inattendue. C'est paradoxalement le dessin le plus « sculptural » de Pradier, destiné pourtant à une peinture (Catalogue n° 141).

Les dessins de Pradier sont rarement datés par des inscriptions autographes et, de ce fait, leur chronologie n'est pas facile à établir. Les données fournies par la date d'exécution des sculptures et des informations d'ordre biographique permettent de proposer une datation approximative.

A l'exception d'une esquisse datée de 1811, représentant la mort d'Epaminondas (Lille, Musée des Beaux-Arts, 1622) dont l'attribution à Pradier demeure douteuse, et de la vingtaine de feuillets dessinés lors de son premier séjour à Rome entre 1813 et 1818, la plupart des dessins de Pradier que nous connaissons à ce jour, datent de la période allant de 1830 à 1852.

Les dessins de l'époque italienne sont dans la tradition néo-classique et ne se distinguent pas de la manière qui était alors à la mode à Rome. Ainsi le beau portrait de

l'artiste devant son buste d'Homère et entouré de sa famille, daté de 1817 (Bayonne, Musée Bonnat, 2370), a été parfois attribué à Ingres. Il est en effet bien dans l'esprit des portraits que Ingres faisait cette année-là à Rome. La composition en est fortement charpentée, les traits d'une précision extrême et le tout est empreint d'une très grande retenue. Les autres dessins, des paysages, sont des croquis, rapidement notés en quelques traits, précis et secs, tandis que les études d'après des sculptures antiques, laborieusement modelées à l'estompe, restent d'une froideur d'analyste.

A partir de 1830 environ, Pradier, maître de ses moyens, donne à ses dessins un style qui lui est propre et qui ne se modifiera guère au cours des vingt-deux années qui lui restaient à vivre. Les variétés stylistiques, parfaitement évidentes entre certains dessins, résident non dans une évolution chronologique, mais dans le sujet et le propos même du dessin. Pradier ne dessine pas un paysage comme un portrait et ne travaille pas de la même façon quand le dessin est une notation personnelle ou quand il est destiné à être montré ou offert. Les « idées de sculptures », griffonnées dans un carnet, n'ont rien de commun avec les dessins dans lesquels la sculpture est en train de prendre sa forme définitive et encore moins avec ceux qui montrent la sculpture déjà modelée, ou déjà taillée.

Le dessin de Pradier reflète profondément les deux tendances esthétiques qui s'affrontent dans la puissante personnalité du sculpteur. Son classicisme se manifeste par l'économie des moyens, la précision de la mise en page, la sobriété du trait. Dans le moindre des croquis, l'artiste sait où il va : il maîtrise son trait, il s'arrête quand l'essentiel est dit. Le dessin de Pradier n'a cependant rien de linéaire et reste généralement sans rapport avec celui d'Ingres. Une pulsion romantique s'y fait jour. Le trait de Pradier fouille la forme avec vivacité, cherche le mouvement, parfois avec une certaine véhémence. La mise en page est expressive par sa sobriété même ; la pose émouvante par sa délicate retenue. La figure une fois jetée sur le papier, la mine de plomb semble caresser longuement, voluptueusement la forme, comme pour en cerner mieux la perfection, mais aussi pour l'entourer d'une sorte de halo plein de mystère qui préfigure en quelque sorte « l'espace » de la sculpture. Ce qui est autour de la figure paraît préoccuper particulièrement le dessinateur — et c'est bien naturel chez ce sculpteur-né, fervent de la taille directe. Sans aucun effet dramatique, ni clair-obscur, ni frénésie du trait, le dessin de Pradier palpite cependant d'une passion romantique, maîtrisée par le souci de la forme, par la quête inflexible de la beauté.

1 Louis Gielly, *Les dessins de James Pradier au Musée de Genève*, dans : *Genava*, VII, 1929, pp. 242-250, a publié la première étude sur ce sujet. Ses notes ont été complétées par Mlle Catherine Chaikine, au cours d'un stage au Musée d'art et d'histoire de Genève, en 1983. Je la remercie des précisions qu'elle a pu établir, comme je remercie Mme Anne de Herdt, conservateur du cabinet des dessins du Musée d'art et d'histoire de Genève, des précieuses informations qu'elle m'a fournies.
Sur les dessins de sculpteurs, on consultera notamment les ouvrages suivants : *Dessins de sculpteurs de Pajou à Rodin*, catalogue de l'exposition au Cabinet des dessins du Musée du Louvre, Paris, 1964 (Pradier : numéros 15 à 18). Joseph Meder, *Die Handzeichnung*, Wien, 1re éd. 1919, pp. 361 et ss. Erwin Gradmann, *Bildhauer-Zeichnungen*, Basel, 1943. Peter Gerlach, *Antikenstudien in Zeichnungen klassizistischer Bildhauer*, Diss. Köln, 1973.

94 Etude d'après deux sculptures antiques

Mine de plomb et estompe sur papier blanc, 20,3 × 26 cm, n.s., n.d., Genève, MAH., Inv. 1852-83.

A gauche la Vénus accroupie du Musée du Vatican, à droite un Berger portant un agneau, dessinés pendant le séjour à la Villa Médicis, 1813-1818.

95 Etude d'après une sculpture antique

Mine de plomb et estompe sur papier blanc, 20,3 × 26,1 cm, n.s., n.d. Genève, MAH., Inv. 1852-85.

Inspiré d'un relief représentant un Niobide blessé de la galerie des Offices à Florence, dessiné pendant le séjour à la Villa Médicis, 1813-1818. Pradier annonce le 15 décembre 1817 qu'il termine « un fils de Niobé qui vient de recevoir la flèche mortelle d'Apollon, cherchant à se l'arracher » (D. Siler, *Correspondance*, t. I, n° 10, p. 15). Le marbre (Catalogue n° 4) est daté de 1822. Un dessin de Pradier, Paris, Ecole des Beaux-Arts, Inv. 1482, reproduit son *Niobide*, selon la même technique utilisée pour le dessin d'après le relief antique. Ce dessin est reproduit p. 55.

96 Esquisse pour Phryné

Mine de plomb et estompe sur papier blanc, 22,7 × 14 cm, n.s., n.d., Genève, MAH., Inv. 1852-68.

Première idée pour *Phryné* portant une urne sur l'épaule gauche (Catalogue n° 10). Sur les côtés, profil de la tête de Phryné et tête coiffée d'un bonnet phrygien. Au verso, étude pour l'une des *Danseuses aux fleurs* (Catalogue n° 78).

96 verso

97 Esquisse pour l'Odalisque dansant

Mine de plomb et estompe sur papier blanc, 16,9 × 21,5 cm, n.s., n.d., Genève, MAH., Inv. 1852-78.

L'esquisse est très proche de la version adoptée pour la statuette en bronze (Catalogue n° 87). A côté de l'Odalisque, deux putti tenant un mascaron orné d'une tête de femme. Au verso, esquisse pour le tombeau de Mlle de Montpensier (Catalogue n° 33).

98 Esquisse pour Léda et le cygne

Mine de plomb, crayon noir et estompe sur papier blanc, 22,8 × 14 cm, n.s., n.d., Genève, MAH., Inv. 1852-45.

Esquisses pour la *Léda des artistes*, sculptée en 1850 (Catalogue n° 84), avec deux variantes pour la position du cou du cygne. Aux pieds de la statuette, croquis pour le même sujet. Au verso, femme nue couchée sur des coussins (Catalogue n° 75).

99 Esquisse pour Léda et le cygne

Mine de plomb sur papier blanc, 22,5 × 14 cm, n.s., n.d., Genève, MAH., Inv. 1852-44.

L'esquisse est plus éloignée de la version définitive de la *Léda des artistes* que la précédente. A droite, deux croquis pour le même sujet. Au verso, estompage destiné à calquer la silhouette du recto.

98 verso.

100 Esquisse pour la Femme à la chèvre

Mine de plomb sur papier blanc, 22,5 × 14 cm, n.s., n.d., Genève, MAH., Inv. 1852-96.

Esquisse d'après nature, proche de la formule retenue pour la statuette, éditée en 1847 (Catalogue n° 73).

101 Esquisse pour la Femme à la chèvre

Mine de plomb sur papier blanc, 22,5 × 14 cm, n.s., n.d., Genève, MAH., Inv. 1852-34.

Esquisse d'après nature. La Bacchante est penchée en arrière et goûte aux fruits pendants au-dessus d'elle. En bas, détail de la tête, vue de face. Au verso, esquisse pour la *Leda des artistes.*

103 verso

102 Esquisse pour une danseuse au tambourin

Mine de plomb sur papier blanc, 17,2 × 9,9 cm, n.s., n.d., Genève, collection E. Chambon, Album, fol. 2. Provient de l'ancienne collection J. Wakker.

Esquisse légère et rapide, faite d'après nature, d'une danseuse vêtue d'amples voiles. La statuette de la *danseuse africaine au tambourin* semble procéder de cette esquisse (Catalogue n° 67).

103 Esquisse pour la Femme au chat

Mine de plomb sur papier blanc, 20 × 12,5 cm, n.s., n.d., Genève, MAH., Inv. 1852-31.

Esquisse d'après nature, très proche de la version adoptée pour la statuette (Catalogue n° 74). Au verso, trois études pour *Sapho* debout (Catalogue n° 16).

104 Esquisse pour La Vérité

Mine de plomb sur papier blanc, 16,5 × 12,5 cm, n.s., n.d., Genève, MAH., Inv. 1852-98.

Lequesne, sur le papier gris ayant autrefois servi de support au dessin, avait écrit à la plume « Croquis de M. Pradier la statuette la Vérité Catalogue n° 49 ». Cette statuette de femme nue portant un miroir avec un enfant debout à ses pieds, n'a pas pu être localisée. A gauche de ce groupe, deux autres esquisses, peut-être en rapport avec le même sujet.

105 Esquisse pour une Femme couchée
Mine de plomb et estompe sur papier blanc, 14 × 22,4 cm, n.s., n.d., Genève, MAH., Inv. 1852-50.

Esquisse pour l'une des nombreuses *Femme couchée* qui ne correspond d'ailleurs pas avec précision à l'une des statuettes actuellement connues (Catalogue n° 75). De part et d'autre de la figure, un couple de tourterelles. Au verso, estompage d'une baigneuse couchée.

106 Esquisse pour la Baigneuse assise
Mine de plomb et estompe sur papier blanc, 16,7 × 12,6 cm, n.s., n.d., Genève, MAH., Inv. 1852-56.

Esquisse d'après nature pour une statuette *Baigneuse assise, s'essuyant les pieds* dont aucun exemplaire n'a pu être localisé, proche, par sa composition de la *Femme mettant un bas* (Catalogue n° 76). Au verso, trois esquisses d'un enfant jouant par terre et d'une femme debout tenant une lyre (?) et l'inscription autographe « Vendridi nitturo ».

107 Esquisse pour l'Odalisque assise
Fusain, mine de plomb et estompe sur papier blanc, 13,8 × 21,8 cm, n.s., n.d., Genève, MAH., Inv. 1852-52.

Esquisse d'après nature dont les profils ont été cernés au fusain. De ce dessin et de quelques autres, dont celui de l'Ecole des Beaux-Arts, inv. 1487, sont nées aussi bien la grande *Odalisque* assise (1841) que la statuette de la *Bayadère assoupie* ou *Diane endormie.* En haut à droite, Pradier a noté « Colon rue Hautefeuille 30, rue Mazarine 19 ». Au revers, dans un médaillon, Athéna casquée, évoque le groupe *La Sagesse repoussant les traits de l'Amour* (Catalogue n° 13), mentionné dès 1844.

L. Gielly, *Les dessins de James Pradier*, 1929, p. 245, fig 1.

108 Esquisse pour l'Odalisque assise

Mine de plomb et estompe sur papier blanc, 13,9 × 22,3 cm, n.s., n.d., Genève, MAH., Inv. 1852-51.

Sans doute est-ce au cours de la même séance de pose qu'est née cette autre version de l'*Odalisque.* Au verso, une autre *Odalisque* assise et *Vénus à la coquille* entourée de deux putti, selon la formule retenue pour l'une des versions de la statuette (Catalogue n° 92).

109 Esquisse pour l'Odalisque assise

Mine de plomb sur papier blanc, 22 × 18 cm signée « Pradier », n.d, Paris, Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, Inv. 1483 (12479).

Au centre *Odalisque* assise sur un coussin. En haut et en bas, deux détails de la tête avec des variantes pour la coiffure. A gauche, en bas, le buste d'un sculpteur, vu de dos. Le dessin porte une inscription « donné J.-C. » qui semble autographe.

110 Etude pour Sapho assise

Mine de plomb sur papier blanc, 19,9 × 26,3 cm, n.s., n.d., Paris, Musée du Louvre, Cabinet des dessins, Inv. RF 32575. Don de la famille Pradier, 1852.

Etude d'après nature pour *Sapho* assise, dont le marbre fut terminé en 1852. Raoul Rochette et Canonge ont raconté comment Pradier avait conçu la *Sapho* assise : l'un de ses modèles, une jeune juive prénommée Rachel, s'assit un jour, fatiguée et songeuse, sur un tabouret, près du feu, à l'atelier. C'est cette attitude que Pradier a croquée dans le dessin du Louvre. Cette rapide esquisse se transforma en Sapho rêvant sur le rocher de Leucade. L'histoire semble en contradiction avec la nature du dessin qui n'a pas le caractère d'une esquisse et compte, au contraire parmi les pages les plus achevées de Pradier. Par rapport au dessin, le marbre ne présente pratiquement pas de différences, si ce n'est dans les attributs et les ornements du costume. Les bronzes d'édition reprennent même l'idée du siège sur lequel s'est assise Sapho.

Catalogue de l'exposition *Dessins de sculpteurs de Pajou à Rodin*, Paris, Cabinet des dessins, Musée du Louvre, 1964, n° 18, pl. IV.
Raoul-Rochette, *Notice historique sur la vie et les ouvrages de M. Pradier*, Paris, 1853, p. 68.
Jules Canonge, *Passim...*, Paris, 1863, p. 67-68.

111 Etude pour l'Enlèvement d'Europe

Mine de plomb et estompe sur papier blanc, 11 × 19,2 cm, n.s., n.d., Genève, MAH., Inv. 1852-82.

Dessin très élaboré, fortement retravaillé, d'un thème inconnu dans l'œuvre sculpté de Pradier. A droite, un croquis du même sujet, en plus petit. Au verso, détail de la tête du taureau, croquis d'*Europe* couchée et agenouillée.
Le même sujet figure sur un beau dessin rehaussé de gouache blanche du Musée des Beaux-Arts de Besançon (D 2782).

L. Gielly, *Les dessins de James Pradier*, 1929, p. 249, fig 4.

112 Une femme et un chien

Mine de plomb sur papier bleuté, 12,3 × 9,9 cm, n.s., n.d, Genève, collection E. Chambon (Album, fol. 4). Provient de l'ancienne collection J. Wakker.

La femme nue est agenouillée et pose son bras gauche autour du cou d'un chien assis à ses côtés. Selon son habitude, Pradier a situé ses figures sur une base circulaire. Aucune sculpture de ce sujet n'est connue actuellement.

113 Esquisse pour Pandore

Mine de plomb sur papier blanc, 26,8 × 20,1 cm, n.s., n.d., Genève, MAH., Inv. 1852-66.

Esquisse d'après nature très proche de la version adoptée pour la statuette (Catalogue n° 18). Il existe une autre esquisse du même sujet (Genève, MAH., Inv. 1852-67). La statue était achevée en 1850.

114 Esquisse pour Médée

Mine de plomb sur papier blanc, 20,3 × 13,9 cm, n.s., n.d., Genève, MAH., Inv. 1852-17.

Esquisse d'après nature donnant une composition différente de la solution retenue pour la statue. Médée tirant l'épée dont elle presse le fourreau sous son bras gauche est sur le point d'égorger ses enfants. La statue, au contraire, la montre pensive, appuyée sur une colonne, immédiatement après son geste. Le même sujet figure au verso d'un autre dessin, Genève, MAH., Inv. 1852-33 (Catalogue n° 129). La statue en bronze a figuré au Salon de 1850-1851 (Catalogue n° 19).

115 Esquisse pour Le signe de Croix

Mine de plomb et estompe sur papier blanc, 21,6 × 16,9 cm. Inscrit « Le signe de Croix », signé « J. Pradier », n.d., Genève, MAH., Inv. 1852-57.

Cette esquisse ne semble pas avoir inspiré une sculpture connue. La composition de la statuette *La prière* (Catalogue n° 90) est sans rapport direct avec ce dessin. Au verso, croquis très léger d'un groupe évoquant un monument allégorique et un détail de l'enfant représenté au recto.

L. Gielly, Les Dessins de James Pradier, 1929, p. 247, fig 3.

116 Etude pour Homère et son guide

Mine de plomb et estompe sur papier blanc, 18,6 × 10,9 cm, signé « J. Pradier » sur la base de la statue, n.d., Genève, MAH., Inv. 1852-18.

Etude très poussée pour une version non réalisée de la statue, datée de 1851 (Catalogue n° 21). C'est peut-être même un dessin d'après une version inconnue de la sculpture. En haut, à gauche, croquis pour la position du torse de l'enfant. Au verso, inscription au crayon. « Donné 1,45 francs dans le mois d'avril à la... pour le mois de... »

117 Esquisse pour Homère et son guide

Mine de plomb sur papier blanc, 26,8 × 20 cm, n.s., n.d., Genève, MAH., Inv. 1852-19.

Esquisse d'après nature avec l'enfant à droite, debout. Sur les côtés croquis de la position de l'enfant, du profil de la figure d'Homère et de détails de la lyre et d'un tabouret.

118 Esquisse pour Homère et son guide

Mine de plomb sur papier blanc, 27 × 18 cm. Signé en bas à droite « Pradier », n.d., Paris, Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, Inv. 1481.

Au centre esquisse avec l'enfant à droite, assis, pensif. Homère porte un manteau court. Il a la tête droite. A droite, deux croquis pour la position d'Homère.

119 Croquis pour Homère et son guide

Mine de plomb sur papier blanc, 15,5 × 9,4 cm, n.s., n.d., Genève, collection E. Chambon (Album fol. 5). Provient de l'ancienne collection J. Wakker.

En quelques traits rapides la position d'Homère tenant sa lyre et de l'enfant, debout à ses côtés, est mise en place. Il s'agit probablement d'une des premières idées sur ce thème.

120 Croquis pour Homère et son guide

Mine de plomb sur papier blanc, 12,9 × 9 cm, n.s., n.d, même provenance que le précédent (Album fol. 6 a).

Le poète tient la lyre appuyée contre sa poitrine. Au verso, autre croquis pour le même sujet.

121 Croquis pour Homère et son guide

Mine de plomb sur papier blanc, 12,6 × 9 cm, n.s., n.d., même provenance que le précédent (Album fol. 6 b).

Homère tient la lyre contre sa cuisse gauche. Au verso autre croquis pour le même sujet.

122 Croquis pour Homère et son guide

Mine de plomb sur papier ocre, 12,6 × 9,1 cm, n.s., n.d., même provenance que le précédent (Album fol. 7 a).

Le poète s'appuie sur une colonne, la lyre sur l'épaule droite. Au verso autre croquis pour le même sujet.

120

121

122

120 verso.

121 verso.

122 verso.

123 Croquis pour Homère et son guide

Mine de plomb sur papier ocre, 12,6×9 cm, n.s., n.d., même provenance que le précédent (Album fol. 7 b).

Homère s'appuie sur une colonne contre laquelle il laisse reposer sa lyre. Au verso, enfant ayant un pied posé sur un rocher. Semble être en relation avec le guide d'Homère.

124 Croquis pour Homère et son guide

Mine de plomb sur papier ocre, 12,6×9 cm, n.s., n.d., même provenance que le précédent (Album fol. 9 a).

Homère s'appuie sur une colonne. Il porte sa lyre sur l'épaule droite. Au verso, croquis à peine ébauché pour le même sujet.

125 Calque d'après le projet final pour Homère et son guide

Plume et encre brune sur papier calque, 13,7×8,7 cm, n.s., n.d., même provenance que le précédent (Album fol. 10 a).

Le dessin de la version définitive n'est pas connu. Pradier en a fait un calque destiné peut-être à la lithographie. Des calques concernant plusieurs autres statues sont conservés.

126 Esquisse pour deux Victoires du tombeau de Napoléon

Mine de plomb sur papier blanc, 20×27 cm, n.s., n.d., Genève, MAH., Inv. 1852-25.

Entre les deux *Victoires*, dont les bases ne portent pas d'inscription, croquis d'une troisième, plus petite. Pradier reçut la commande des douze *Victoires* en 1843 (Répertoire nos 108-119). D'autres dessins du même sujet : Genève, MAH., Inv. 1852-23, 1852-24, 1852-26, 1852-41 ; Montpellier, Inv. Claparède 224 et 224 bis ; Paris, Louvre RF 32584 verso (croquis) et RF 32576 verso ; Paris, Ecole des Beaux-Arts Inv. 1479 recto et verso, 1483 recto.

127 Esquisses pour trois sculptures

Mine de plomb sur papier blanc, 20×27,1 cm, n.s., n.d., Genève, MAH., Inv. 1852-41.

De gauche à droite : figure féminine couronnée, portant un bouclier, étude pour le couronnement de la Fontaine monumentale de Nîmes à laquelle Pradier travailla à partir de 1845 ; deux esquisses avec deux putti jouant, pour la statuette *Dolce Farniente*, 1846 (Catalogue n° 72) ; une des *Victoires* du tombeau de Napoléon. Au verso, croquis d'une femme drapée, debout. On notera la présence, sur la même feuille, de trois thèmes de sculptures dont la date d'exécution ne coïncide pas. La personnification de la ville de Nîmes semble avoir fourni à Pradier des éléments pour ses figures des *Victoires*. Dans plusieurs dessins concernant ces deux commandes, les compositions paraissent interchangeables.

128 Esquisse pour une des figures de la Fontaine de Nîmes

Mine de plomb sur papier blanc, 15,6 × 9,5 cm, n.s., n.d., Genève, MAH., Inv. 1852-37.

Esquisse d'après nature pour *Nemausa* (Nîmes), l'une des allégories de fleuves et de sources, ornant le piedestal de la fontaine monumentale de Nîmes (Catalogue n° 29). Pradier commença l'étude de ce grand projet en été 1845 et put mettre en chantier les marbres en août 1846. Il a fait à cette occasion de nombreux croquis et dessins (Genève, MAH. Inv. 1852-37 à 1852-41 : Paris, Ecole des Beaux-Arts, Inv. 1476 à 1481) ; l'esquisse Inv. 1477 verso, représentant la source Ura (l'Eure), est reproduite p. 291.

129

129 verso.

130

131

131 verso.

129 Esquisse pour l'Industrie

Mine de plomb et fusain sur papier blanc, 22,5 × 14 cm, n.s., n.d., Genève, MAH., Inv. 1852-33.

Esquisse d'après nature qui servira à l'élaboration de la statue monumentale de l'*Industrie*, à la Bourse de Paris, commandée en 1848 (Catalogue n° 30). Au verso, croquis vigoureux pour une première version de *Médée* (Catalogue n° 19) qui n'est pas sans analogies avec les esquisses pour la *Comédie légère.*

130 Esquisse pour la Comédie légère

Mine de plomb et estompe sur papier blanc, 19,8 × 12,5 cm, n.s., n.d., Genève, MAH., Inv. 1852-71.

Esquisse d'après nature pour la *Comédie légère* qui, avec la *Comédie sérieuse* devait orner la Fontaine Molière, Rue Richelieu à Paris. Pradier avait commencé à travailler à ce projet en 1840 (Catalogue n° 28). Au verso, un croquis pour *Phryné* (Catalogue n° 10) et une femme assise (peut-être l'*Industrie*).

131 Esquisse pour Saint Louis

Mine de plomb sur papier blanc, 26,9 × 20 cm, n.s., n.d., Genève, MAH., Inv. 1852-43.

Esquisse pour la statue de *Saint Louis* commandée à Pradier par le Conseil municipal d'Aigues-Mortes en 1847 (Répertoire n° 193). Seconde version, dessinée en 1848, dans laquelle le sculpteur hésite pour la position du bras droit : levé, incitant au départ pour la croisade ou abaissé pour tenir le pommeau de l'épée. Le dessin présente quelques variantes par rapport au modèle définitif (tête tournée vers la droite, tunique courte découvrant les genoux). Au verso, étude très élaborée pour *Nemausa* l'un des fleuves de la Fontaine de Nîmes.

132 Esquisse pour le couronnement de l'Arc de Triomphe de l'Etoile

Mine de plomb et encre brune sur papier rose violacé, 19,3 × 26,2 cm, n.s., n.d., Genève, MAH., Inv. 1852-76.

Premières idées, rapidement jetées sur le papier, pour le couronnement de l'Arc de Triomphe (Catalogue n° 24) : au centre, Napoléon, porté par un aigle, aux ailes déployées, de part et d'autre, des trophées. En haut, croquis au crayon reprenant la position de Napoléon sur l'aigle. Cette esquisse se rapproche de celle du Louvre (RF 32580) et des maquettes en plâtre du Musée Carnavalet et de la Fondation Dosne. Pradier avait entrepris plusieurs projets pour ce couronnement dès 1834 ; ce dessin se rapporte au dernier projet qu'il présenta en 1852. Au verso, portrait de femme (dessin à l'estompe ou simple empreinte d'un dessin se trouvant sur une autre feuille de papier).

133

134

135

133 verso.

133 Etudes pour un monument à Guillaume Tell

Mine de plomb et estompe sur papier ocre, 20,8 × 27,7 cm, n.s., n.d., Genève, MAH., Inv. 1852-75.

Deux études du héros de l'histoire suisse, debout sur un rocher, tenant son arbalète dans la main droite. Tell est vêtu selon les conventions adoptées par l'iconographie suisse dès le XVIe siècle et comme il était généralement représenté dans l'imagerie populaire. L'image canonique de Guillaume Tell avait été fixée par le sculpteur Alexander Trippel (1744-1793) dont la statue, faite en 1782, servit de modèle pour l'emblème officiel de la République helvétique en 1798. Pradier connaissait cette image — qui ornait notamment le papier timbré de l'époque — et s'en inspira directement. Au pied du rocher, inscription autographe « de la harpe ». Au verso, les mêmes figures de Tell, simplifiées. Pradier avait envisagé en 1846 d'orner une fontaine de Genève avec ce sujet. En 1842, il avait eu un premier contact avec le comité préparant le monument de Frédéric-César De La Harpe à Rolle (canton de Vaud) (Répertoire n°s 183-186). Lui avait-il soumis ce dessin ?

134 Esquisse pour le monument de Puget

Mine de plomb sur papier blanc, 17 × 11,4 cm, n.s., n.d., Genève, MAH., Inv. 1852-64.

Pradier avait proposé en 1850 à la Municipalité de Marseille d'élever un monument au sculpteur Pierre Puget. Dans cette première esquisse, il représente le sculpteur en train de tailler la statue colossale *Milon de Crotone*.

135 Esquisse pour le monument de Puget

Mine de plomb sur papier blanc, 17 × 11,4 cm, n.s., n.d., Genève, MAH., Inv. 1852-63.

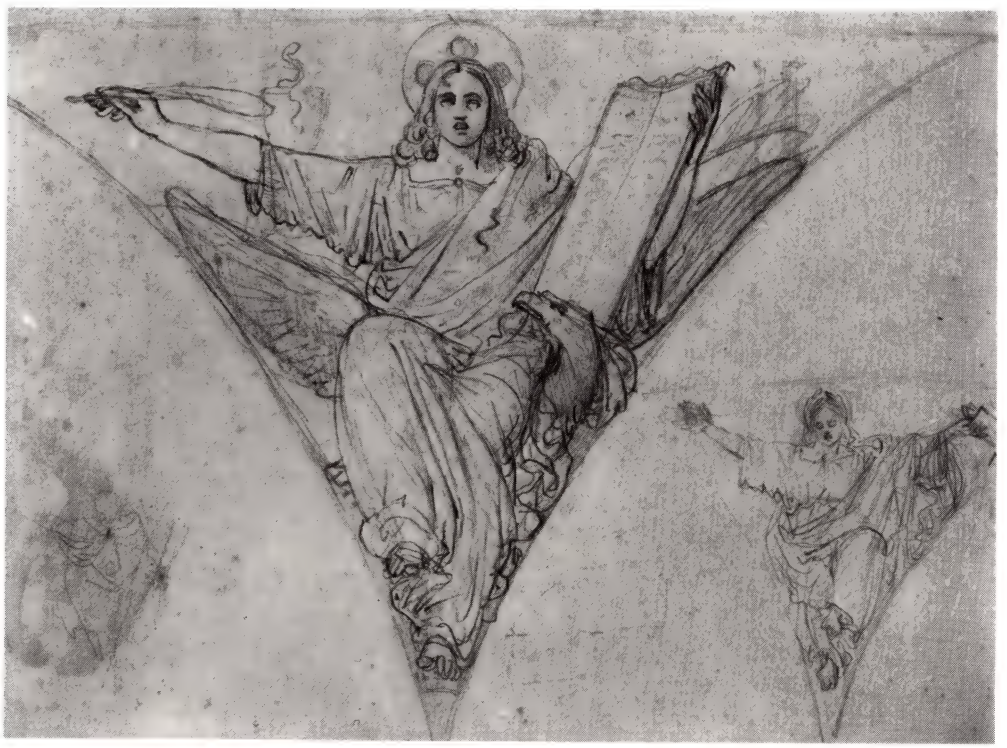
Dans cette seconde esquisse Puget est représenté debout, appuyé sur un bloc de pierre, ses outils posés par terre. Sur le bloc de pierre apparaît, minuscule, la maquette de son *Milon de Crotone*. Au verso, ce parti est repris par transparence dans une composition légèrement modifiée.

Louis Avennier, *J.-J. Pradier statuaire*, dans : *Pages d'art*, 1922, pl. 2.

136 Etudes pour les bas-reliefs de l'église de la Madeleine

Mine de plomb et estompe sur papier brun, 20,7 × 27,3 cm, n.s., n.d., Genève, MAH., Inv. 1852-77.

Pradier reçut en 1833 la commande de quatre bas-reliefs représentant des apôtres, destinés à recouvrir les pendentifs de la troisième coupole de l'église de la Madeleine à Paris (Répertoire n°s 95-98). L'étude, au centre du dessin, montre Saint Jean-l'Evangéliste, assis sur l'aigle, dans une composition très proche de celle exécutée en relief. Pradier a repassé son dessin avec une pointe pour en tirer un calque. A droite croquis du même sujet avec une variante dans la position du livre que tient l'Evangéliste. Trois autres dessins au lavis, rehaussés de gouache concernant le même décor sont conservés à Paris dans une collection privée.



137

137 verso.

138

139

137 Projet pour le Mariage de la Vierge

Mine de plomb sur papier blanc, 20,8 × 27 cm, n.s., n.d., Genève, MAH., Inv. 1852-79.

Pradier fut chargé au cours de l'hiver 1834-1835 d'une sculpture pour la chapelle des mariages dans l'église de la Madeleine à Paris (Répertoire n° 101). Le dessin, d'une exécution précise, avec la mouluration de son piedestal tiré à la règle, semble être destiné à une discussion avec le commanditaire. Il comporte quelques variantes par rapport à la sculpture exécutée entre 1836 et 1840. Au verso, esquisses d'une manière beaucoup plus libre : de gauche à droite, femme nue agenouillée (*Atalante* ?) ; deux femmes nues ; deux personnages entourant le cadran d'une horloge ; femme nue debout.

138 Pietà

Fusain et estompe avec quelques reprises à la mine de plomb sur papier blanc, 28,1 × 21,5 cm, n.s., n.d., Genève, MAH., Inv. 1852-47.

Pradier se proposa en 1845 pour réaliser une *Pietà* grandeur nature dans une église du Mourillon dans les environs de Toulon (Catalogue n° 34). L'œuvre fut exposée au Salon de 1847. Le dessin, très soigné, semble avoir été fait d'après le marbre ou d'après une statuette, probablement au cours des laborieuses négociations pour vendre la sculpture. Le marbre fut acquis en 1850 par Mme Farnous pour l'autel de sa chapelle privée de La Pauline, à La Garde, entre Toulon et Hyères.

139 Esquisse pour la Résignation

Mine de plomb sur papier blanc, 22,1 × 13,7 cm, n.s., n.d., Genève, MAH., Inv. 1852-97.

En 1849, Jules Canonge proposa à Pradier de faire une statue pour le tombeau d'André Amenlier, au cimetière protestant de Nîmes. En réponse, Pradier lui adressa « une idée de cette figure allégorique sur un morceau de papier » (lettre de Pradier à J. Canonge, 1849). La statue fut achevée en 1852 (Répertoire n° 120). L'esquisse, d'après nature, correspond à la composition de la statue, mais inversée. Le modèle ne porte encore aucun des attributs (couronnes, livre) qui caractériseront la statue funéraire. Une seconde esquisse (Genève, MAH., Inv. 1852-69) donne une version plus mélodramatique, avec la jeune femme aux mains jointes et les yeux levés au ciel.

140 Esquisses pour un groupe profane et un monument funéraire

Mine de plomb, estompe et encre brune sur papier blanc, 20 × 26,8 cm, n.s., n.d., Genève, MAH., Inv. 1852-72.

A gauche, peut-être une première idée pour le groupe *Amour et Psyché* sculpté en 1850 et dont on ignore la localisation actuelle. A droite, gisant et tombeau du jeune duc de Penthièvre. Pradier reçut commande de ce monument en 1845. Il fut placé dans la chapelle royale de Dreux en 1847 (Répertoire n° 104). Le projet du monument est entouré de croquis pour divers détails du tombeau, partiellement repris à la plume. Au verso, croquis très sommaires pour la *Femme à la chèvre* (Catalogue n° 73).

141 Esquisses pour la Déploration

Mine de plomb sur papier blanc, 19,3 × 27cm, n.s., n.d., Paris, Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, Inv. 1488 (12205).

L'esquisse se rapporte à un projet inconnu. Pradier avait reçu commande en 1851 de sept bas-reliefs pour les stations du chemin de croix de l'église Sainte-Clotilde à Paris. Ni la *Déposition*, ni la *Déploration* ne figuraient dans cette commande. Par contre, le sculpteur a fait un tableau à l'huile, daté de 1838, représentant la Vierge pleurant son fils mort sur ses genoux (Genève, MAH. Inv. 1852-14). Une sanguine, conservée dans la famille Pradier, est une étude pour ce tableau. Le dessin de l'Ecole des Beaux-Arts se singularise par son caractère véritablement sculptural. Dans la position de la Madeleine, embrassant les pieds du Christ

mort, on croit reconnaître une réminiscence de la *Pietà* peinte par Fra Bartolommeo (Florence, Palais Pitti). Le dessin a été fait en Italie, soit dans les années de jeunesse de Pradier, soit lors de son séjour en 1841. Au verso figure d'ailleurs une esquisse de la ville de Rome, vue du Capitole. L'Ecole des Beaux-Arts conserve un second dessin de la Déploration (Inv. 1475 recto et verso).

142 L'Ile Rousseau à Genève

Mine de plomb et estompe sur papier blanc, 15,2 × 21,5 cm, n.s., n.d., Genève, MAH., Inv. 1910-81 bis (Album, feuille 1). Don de Mme Gustave Crauk, ayant appartenu à son mari, sculpteur et élève de Pradier.

Vue prise des maisons de l'ancien quai du Rhône. A gauche, l'aile nord de l'Hôtel des Bergues, l'île et le petit pont suspendu qui la relie au pont des Bergues. Sur le Rhône, deux bateaux à vapeur et des voiliers. L'île Rousseau est déjà plantée de peupliers ; en son centre se dresse la statue de Rousseau, tournée le dos au lac. Le dessin a été exécuté entre 1835, date de l'inauguration de la statue, et 1845.

143 Genève vers 1832

Mine de plomb et estompe sur papier blanc, 15,2 × 27,7 cm, n.s., n.d., Genève, MAH., Inv. 1910-81 bis (Album, feuille 1 bis). Même provenance que le précédent.

A gauche, l'ancien quai du Rhône, construit entre 1829 et 1835. A droite, le pont des Bergues dont la construction s'étendit de 1832 à 1835. A l'arrière-plan, le quartier Saint-Gervais, sur la rive droite du Rhône avec le clocher du temple Saint-Gervais tout à gauche. La silhouette du Jura se détache sur un ciel nuageux.

144 Place du Molard à Genève
Mine de plomb et estompe sur papier blanc, 12,4 × 20,4 cm, n.s., n.d., Genève, MAH., Inv. 1910-81 bis (Album, feuille 14). Même provenance que le précédent.

La petite place est fermée vers le lac par la tour du Molard et l'auberge de la Rose d'Or, percée d'une large arcade à travers laquelle on distingue un voilier. A l'avant plan, la fontaine du Molard, construite par Josephe Abeille en 1711, que Pradier souhaitait remplacer par une fontaine monumentale. Par un effet de perspective, l'artiste l'a représentée beaucoup plus large qu'elle n'était.
Au verso, barques au bord du Léman.

145 Le Louvre et le pont du Carrousel à Paris

Mine de plomb et estompe sur papier blanc, 12,3 × 21,2 cm, n.s., n.d., Genève, MAH., Inv. 1910-81 bis (Album, feuille 2). Même provenance que le précédent.

Vue de la grande galerie du Palais du Louvre avec, en contre-bas, le quai du Louvre où s'affairent des hommes débarquant des marchandises. Au centre du dessin, vue plongeante sur le pont du Carrousel, dont la construction fut terminée en 1834, mais qui n'est pas encore orné des quatre statues assises, sculptées par Petitot en 1846. A droite, des péniches amarrées. Le dessin est fait des fenêtres de l'appartement que Pradier occupa à partir de 1838 dans l'hôtel de Tessé, au 1, quai Voltaire.

146 La Villa Médicis à Rome

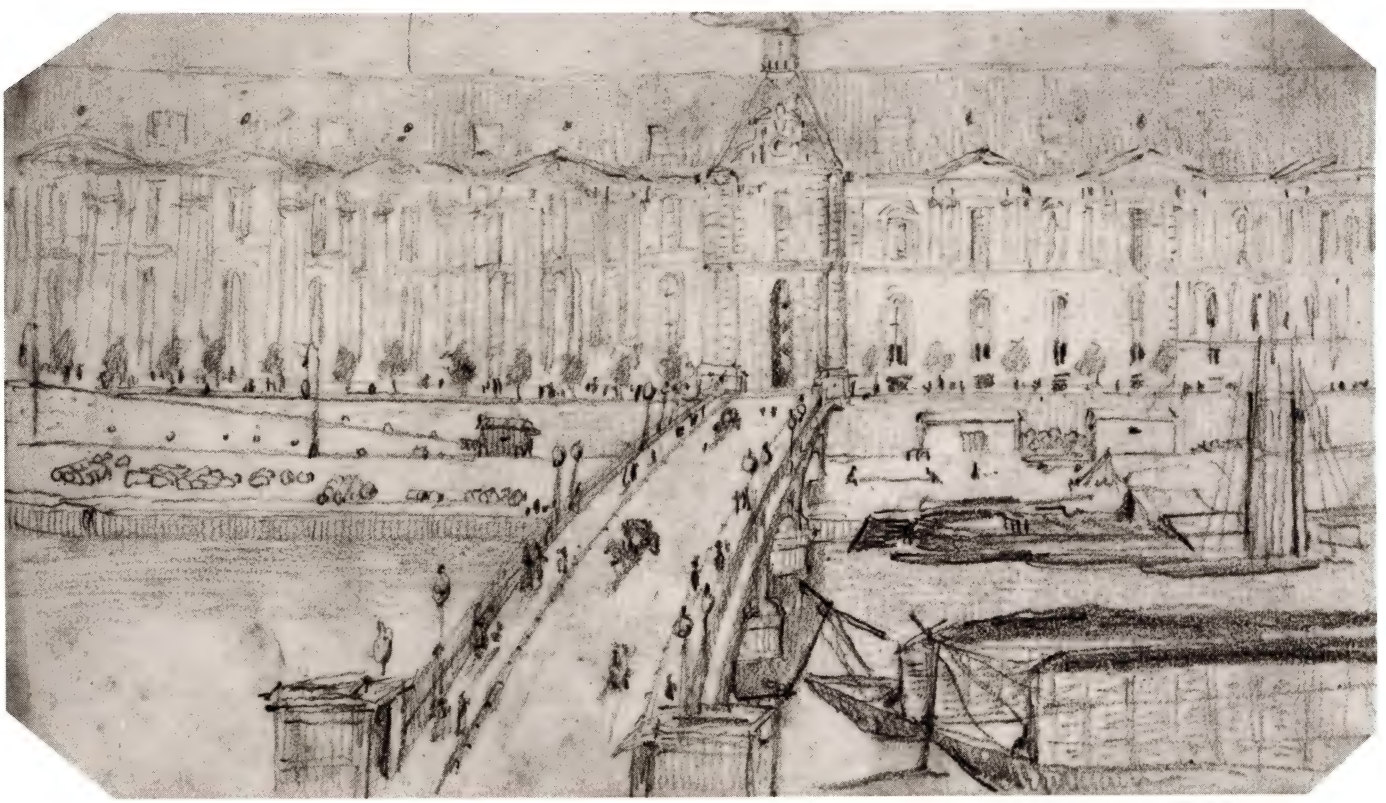
Mine de plomb sur papier blanc, 11,7 × 17,1 cm, n.s., n.d., Paris, Musée du Louvre, Cabinet des dessins, Inv. RF 32582. Don des héritiers de J. Pradier, 1852.

La Villa se dresse au-dessus des murs du Pincio. A droite, la terrasse de l'église de la Trinité au Monts. A gauche, groupe de maisons faisant partie du quartier de la Place d'Espagne. Le dessin a été exécuté pendant le séjour de l'artiste à la Villa Médicis, entre 1813 et 1818. Un autre dessin de la villa avec, au verso, le plan des jardins du Pincio est conservé à Genève, MAH. Inv. 1910-81 bis (Album).

147 La Villa du Dr Jules Cloquet à Toulon

Mine de plomb et estompe sur papier blanc, 15,8 × 23,2 cm, n.s., n.d., Genève, MAH., Inv. 1852-90.

Jules Cloquet avait épousé Juliette Lebreton, nièce du beau-père de Pradier. Le sculpteur vint passer plusieurs étés dans la « Villa du Prieuré de la Malgue » que le docteur possédait au bord de la mer, au Mourillon à 4 km de Toulon. Le dessin, appliqué, avec une perspective mise en place à la règle, était peut-être destiné à être offert aux hôtes.



148 Madame Joseph Marin à sa fenêtre

Mine de plomb, estompe, lavis gris sur papier blanc, 27,1 × 21,1 cm. Signé et daté « J. Pradier 1835 », Genève, MAH., Inv. 1954-24. Don de M. Edmond Fatio, Genève. Acquis par celui-ci à la vente publique de son frère, en mai 1931.

La jeune Mme Joseph Marin (1795-1874), née Julie Failletaz dite Dunant, se tient devant la fenêtre de son appartement, 29, rue du Rhône, à Genève. Pradier était très lié à Joseph Marin avec lequel il avait suivi les cours de l'Ecole de dessin à Genève (Catalogue n° 209).
A la mort de sa mère, le 25 janvier 1835, Pradier vint à Genève pour quelques mois. A propos de ce portrait, il écrit à sa femme : « Je fais plusieurs croquis pour payer la peine de certains amis » (Genève, 1er février 1835, D. Siler, *Correspondance*, t. II, n° 248 et Douglas Siler, *James Pradier et ses amis genevois les Marin*, dans : *Genava*, XXVII, 1979, pp. 123-164, fig 4).

149 Portrait de Claude Vignon

Fusain sur papier blanc, 47 × 38,9 cm, n.s., n.d., Besançon, Musée des Beaux-Arts et d'archéologie, Inv. D 2096. Collection du peintre Jean Gigoux, ami de Pradier, léguée en 1894, entrée au Musée en 1896.

Le portrait est identifié par une annotation au crayon « Portrait de Mme Claude Vignon par Pradier ». Claude Vignon, de son nom de jeune fille Noémie Cadiot (1828-1868), fut l'élève de Pradier. Elle avait épousé en 1846 Alphonse Louis Constant qui l'introduisit dans les milieux littéraires et artistiques de Paris. La jeune femme « fort belle et douée d'une intelligence virile », liée avec Balzac et Victor Hugo, fit carrière dans le journalisme politique, militant pour l'égalité civique de la femme.
Le portrait de Pradier, exécuté probablement autour de 1850, saisit par la force et la détermination qui se dégage du modèle. Le graphisme énergique, soigné, avec ses ombres régulièrement hachurées, souligne cette fermeté.

150 Profils superposés d'Ingres et Hippolyte Flandrin

Mine de plomb sur papier blanc, 44,8 × 30,7 cm, n.s., n.d., Besançon, Musée des Beaux-Arts et d'archéologie, Inv. D 2098. Collection Jean Gigoux.

Pradier a fait plusieurs portraits en profil, de ses enfants, de lui-même et de quelques amis. Sans doute ces dessins étaient-ils des études pour des médaillons ou des plaquettes, exécutées en marbre ou en bronze. Aucun portrait sculpté d'Ingres ou de Flandrin par Pradier n'est connu à ce jour.

Dominique Ingres (1780-1867) fut un ami intime de Pradier. Les deux hommes s'étaient rencontrés à Rome, quand le jeune sculpteur séjournait à la ville Médicis. Le peintre Hippolyte Flandrin (1809-1864), élève d'Ingres, ne figure pas parmi les intimes de Pradier. Flandrin vécut à Rome de 1833 à 1838, précisément à l'époque où Ingres était le directeur de l'Académie de France, entre 1835 et 1841. Mais, à ce moment, Pradier habitait Paris et n'a pas pu faire le double portrait du peintre et de son élève. Il faut attendre l'été 1841 pour retrouver les deux peintres à Paris, juste avant le départ de Pradier qui quittera la France en septembre 1841 pour n'y rentrer qu'en avril 1842. Il n'est guère possible de dater le portrait de Flandrin après 1842.

D'autres portraits de Flandrin dans le catalogue de l'exposition *Hippolyte, Auguste et Paul Flandrin*, Paris, Musée du Luxembourg, 1984.

151 Pradier sculptant le buste de son fils John

Mine de plomb, crayon gras et estompe sur papier blanc, 14,2 × 8 cm, signé « J. Pradier », n.d., Genève, MAH., Inv. 1852-95.

L'artiste est dans son atelier. Il pose la main gauche, tenant un ciseau, sur le buste de son fils John. John était né à Paris, le 21 mai 1836. Le buste en plâtre patiné, qui appartient encore à la famille, est daté de 1844 (Répertoire n° 234). Entre 1830 et 1840 environ Pradier avait arboré un collier de barbe avec moustaches et petite barbe à l'impériale. Sur son portrait exécuté en 1841 par Jean-Baptiste Guignet (Salon de 1842) on le retrouve, comme ici, sans collier de barbe et portant les cheveux très longs. Tous ses portraits postérieurs le montreront sous ce même aspect.

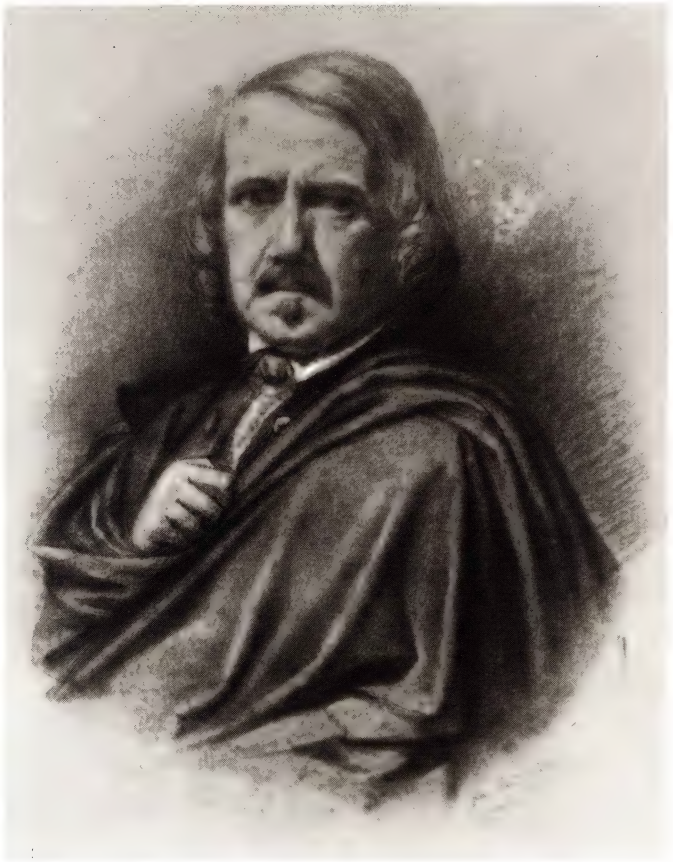
Louis Avennier, *J.-J. Pradier statuaire*, dans : *Pages d'art*, 1922, pl. 2.

152 Pradier sous un arbre, au bord de l'eau

Mine de plomb partiellement reprise à la plume et l'encre brune sur papier blanc, 18,2 × 12,4 cm, n.s., n.d., Genève, MAH., Inv. 1852-94.

Le sculpteur est assis sous un arbre. Il porte une ample blouse de travail, tient un style dans sa main droite et, accoudé sur son genou, appuie pensivement sa tête sur sa main gauche. Il est coiffé d'un chapeau à large bord. Au fond, paysage avec un alignement de peupliers. Le dessin paraît dater des années 1835-1840 et pourrait avoir été fait dans les environs de Genève. Romantique à souhait, il ne paraît cependant pas dépourvu d'humour.

Louis Avennier, *J.-J. Pradier statuaire*, dans : *Pages d'art*, 1922, pl. 1.



153 Autoportrait
Fusain et craie blanche sur papier blanc, 23,5 × 20,5 cm. Signé et daté « J. Pradier 1850 par lui-même ». Paris, collection de la famille Pradier.

Pradier s'est représenté à mi-corps, l'air sévère, soucieux. Il porte les mêmes habits, moins le chapeau, que sur son portrait par Fouque exécuté deux ans plus tôt (voir Catalogue n° 204). On aimerait savoir la date exacte à laquelle il a exécuté ce dessin. Etait-ce à l'occasion de son soixantième anniversaire le 23 mai 1850 ? Deux mois plus tard il rédigeait son testament. Le Musée du Louvre (RF 32583) possède un autre autoportrait dessiné de profil, peu achevé, qui peut être daté de la même époque.

154 Portrait de sa femme Louise
Sépia sur papier blanc, 15,6 × 12,5 cm. Signé et daté « J. Pradier 1833 ». Paris, collection de la famille Pradier.

Pradier a laissé plusieurs portraits de Louise. Outre la sépia exposée ici ses descendants ont conservé un médaillon en plâtre daté de 1835, un dessin, également de 1835, qui la représente avec sa fille Charlotte (Catalogue n° 155) et une statuette exécutée d'après elle en 1839 pendant sa dernière grossesse (Catalogue n° 188). Louise a aussi servi de modèle pour plusieurs œuvres du sculpteur. Elle posa notamment pour sa statue de *La Vierge* (« ton image, qui semblait m'avoir reconnu et souri », lui écrivit-il en 1841 après avoir revu cette œuvre à la cathédrale d'Avignon), pour sa statuette *Femme en prière* (Catalogue n° 90) et pour deux tableaux à l'huile, *La Vierge à l'enfant* (Catalogue n° 175) et une *Pietà* (Salon de 1838). Par ailleurs, ce fut vraisemblablement d'après elle, et non d'après Juliette Drouet, que Pradier exécuta sa statue de la *Ville de Strasbourg* pour la place de la Concorde (Catalogue n° 25), et certains auteurs la retrouvent aussi à la fontaine Molière sous les traits de la *Comédie légère* (Catalogue n° 28). Enfin, sur le bas-relief de *L'Instruction publique* (Catalogue n° 26) au Palais Bourbon la tête en profil de la première muse à gauche (Terpsichore) est très proche du médaillon mentionné plus haut. Née le 12 mai 1814, Louise n'avait que dix-huit ou dix-neuf ans lorsqu'elle posa pour la sépia de 1833, année de son mariage avec Pradier. Elle est représentée de profil à gauche, la tête penchée en avant et les paupières mi-closes. Elle porte une robe décolletée à manches courtes ornées de deux volants dentelés. La coiffure est remarquable : une large

mèche tirée de gauche à droite au-dessus du front s'épanouit en une guirlande de bouches sur la tempe gauche ; derrière la tête les cheveux sont finement nattés en un chignon cylindrique, du sommet duquel les nœuds d'un ruban retombent sur la nuque.

John Pradier, dans son journal intime, décrit un portrait de sa mère dont il fut question lors d'une visite chez elle le 6 avril 1878 et qui pourrait bien être le même que celui-ci. « Je lui ai fait voir aussi, écrit-il, son portrait fait par mon père, portrait qui était accroché dans la chambre à coucher que je suis allé chercher. Il était de profil. Ma mère me dit qu'elle se souvenait encore du jour où mon père l'avait fait, que c'était joli mais que cela n'avait pas été très ressemblant. C'était plutôt pour avoir un souvenir de la bizarrerie du costume et de la coiffure ».

Au dos de la sépia, sur le support en carton, figure la mention manuscrite : « portrait de/Madame Louise Pradier/née d'Arcet », suivie de douze alexandrins rédigés par une main inconnue (« Le plus saint des devoirs, celui qu'en traits de flamme/La nature a gravé dans le fond de notre âme/C'est de chérir l'objet qui nous donna le jour », etc.).

Pradier envoya au Salon de 1834 un portrait à l'aquarelle exposé sous le titre *Mme P...* et pour lequel cette sépia a peut-être servi d'étude.

155 Louise Pradier et sa fille Charlotte

Mine de plomb et estompe sur papier blanc, 20 × 26 cm. Signé et daté « J. Pradier 1835 ». Paris, collection de la famille Pradier

Louise Pradier est debout derrière un âne sur lequel elle tient sa fille Charlotte, née l'année précédente ; un jeune garçon non identifié tient à droite la bride de l'âne. Au dos figure cette inscription « Charlotte et Maman près Rambouillet à l'Artoire chez Mr Cousin notaire quai Voltaire ». Le notaire Cousin était propriétaire à Paris de la maison habitée alors par le ménage Pradier, quai Voltaire n° 15 ; il possédait sans doute une « campagne » au hameau de Lartoire, à proximité de Rambouillet. Une deuxième inscription au dos indique que le dessin a été donné par Louise à son fils John : « Souviens-toi que tu dois devenir un grand homme, ton père l'ordonne de là-haut./ta mère Vve Pradier/13 janvier 1859 ».

156 La petite Thérèse Pradier attrapant un papillon

Mine de plomb sur papier blanc, 16,8 × 12,6 cm, n.s., n.d., Genève, MAH., Inv. 1852-60.

Croquis de l'enfant née à Paris le 3 juillet 1839. Elle paraît avoir deux ans. Au verso, esquisse pour *La Vérité*.

157 Sept dessins des enfants de l'artiste

Regroupés avec le n° 155 dans un cadre moderne. Paris, collection de la famille Pradier.

— *John Pradier* dans les bras d'une femme non identifiée coiffée d'un bonnet (14 × 11 cm). Signé et daté en bas, à droite : « J. Pradier/1836. »

— *John* coiffé d'un calot, fusil sur l'épaule gauche, épée en main droite (15,5 × 12,5 cm). N.s., n.d. (Vers 1844). Au verso, deux croquis préparatoires pour la *Poséie légère*.

— *Charlotte* assise, jouant avec une poupée à côté d'une table sur laquelle est posé un agneau (14 × 9 cm). Signé et daté en bas, à droite : « J. Pradier/1835 ».
— *John* debout, en pantalon bouffant, cherchant dans sa poche une clé (?) devant une porte verrouillée (19 × 12 cm). N.s., n.d. (Vers 1838).
— *John* à un an, couché dans son berceau (19 × 21 cm). Signé et daté en bas, à droite : « J. Pradier/1837 ».
— *Charlotte*, représentée deux fois, et *John* (12 × 10 cm). Signé et daté en bas, à gauche : « J. Pradier/1841 ».
— *John* couché sur un lit et endormi, le bras gauche replié vers l'épaule droite (7,5 × 9,5 cm). N.s. Au verso, inscription : « Portrait de John Pradier par son père James Pradier, sculpteur, 1841 ».

158 Dix dessins des enfants de l'artiste

Regroupés dans un cadre moderne. Paris, collection de la famille Pradier.

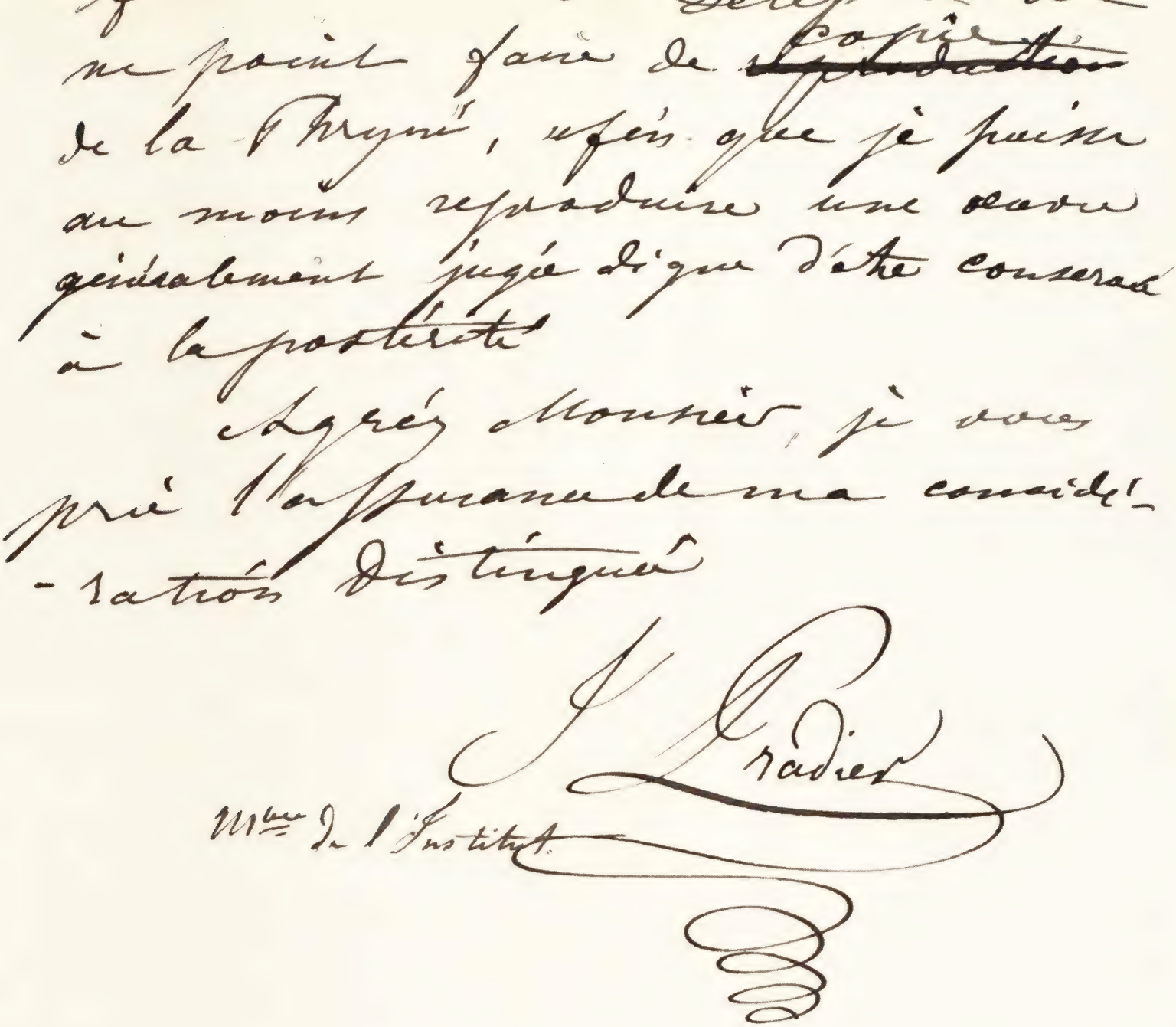
— *Charlotte Pradier* (?) revêtue d'une jupe et coiffée d'un chapeau. Elle pousse une chaise d'enfant devant une petite table ; sur la table, un verre et un cheval ; par terre, une cravache, une poupée et un cheval tirant un wagon (17,5 × 13,5 cm). Inscription et date en bas, au milieu : « Biriby Gemeau / 1837 18.8 bre ». Signé en bas, à droite : « J. Pradier »
— *John Pradier* vers trois ans, les yeux fermés, coiffé d'un béguin (13,5 × 11 cm).
— *John* vers un an, coiffé d'un bicorne à plume (11,5 × 9 cm).
— *John* assis, le bras gauche en écharpe (18,5 × 13,5). Signé et daté en bas, au milieu : J. Pradier / 1845. »
— *Tête d'enfant non identifié*, aux crayons de couleur (5 × 4,5 cm).
— *Charlotte* (?) peu après sa naissance (12,5 × 10 cm), Signé en bas, à droite : « J. Pradier ».
— *Thérèse* (?) à deux ans environ, revêtue d'une robe à tablier. Elle s'apprête à insérer une clé dans la serrure d'un meuble (12,5 × 10 cm).
— *Charlotte* quelques jours après sa naissance (20 × 16 cm). Signé et daté au milieu, à droite : « J. Pradier / le 2 août 1834 ». En bas, au milieu : dessin d'une ancre sur laquelle grimpe un rosier.
— *John* debout, soutenu par une sorte de panier d'osier (16 × 16 cm). Signé et daté en bas, à gauche : « J. Pradier / 1838. »
— *John* à six mois (20 × 15 cm). Daté et signé en bas, à droite : « le 21.9 bre 1836 / J. Pradier ». En bas, au milieu : Vierge à l'enfant.

159 Portrait de la mère de l'artiste

Mine de plomb sur papier blanc 14,5 × 11,2 cm. Inscription en bas, au milieu : « Portrait de ma mère / J. Pradier 1829 ». Paris, collection de la famille Pradier.

Ce portrait de la mère du sculpteur est à rapprocher de celui exécuté par Charles-Simon Pradier en 1816 (Catalogue n° 162). Pradier l'a peut-être dessiné au cours du voyage qu'il effectua à Genève en septembre 1829 pour y apporter un premier modèle de sa statue de Rousseau. Sa mère avait alors 73 ans passés. Comme en 1817 sur son « portrait de famille » (Bayonne. Musée Bonnat), il s'est visiblement appliqué à l'« idéaliser ». Ce portrait l'accompagnait sans doute dans tous ses grands voyages. Lors de son dernier long séjour à Rome il écrivit à sa femme le 2 octobre 1841 : « J'ai mis ton portrait en face de mon lit avec ma mère, qui a le verre tout cassé. » Au dos, John Pradier a inscrit les mentions suivantes : « portrait de ma grand'mère Pradier. / Janvier 1829 / John. / portrait de ma grand'mère / Pradier. Janvier 1829. / ton petit-fils qui vénère ta mémoire / John / par mon père membre de l'institut etc. / statuaire. »

Lettre de Pradier à A. S. Glandaz (Catalogue n° 224).



ne point faire de ~~reproduction~~ copie
de la Phryné, afin que je puisse
au moins reproduire une oeuvre
généralement jugée digne d'être conservée
à la postérité

Agréez Monsieur, je vous
prie l'assurance de ma considé-
-ration distinguée

J. Gradier

Mbre de l'Institut

Documentation

Jeunesse, séjour à Rome, premières années parisiennes

160 L'hôtel du Grand Aigle, ci-devant de l'Ecu de France, rue du Rhône n° 91 à Genève.

Lithographie de Spengler et Cie, Genève, au-dessus d'une réclame imprimée. (11,5 × 11,8 cm.). Berne, Musée des PTT.

L'ancienne hôtellerie de l'Ecu de France est citée dès le XVIe siècle. Ce fut vraisemblablement là que naquit James Pradier le 23 mai 1790. La propriété avait été acquise en 1774 par son grand-père, Pierre Pradier, décédé en 1788; son père, Jacques-Pierre, l'avait reçue de ce dernier en 1787. Après la mort de son père en 1818 sa mère y habita encore pendant plusieurs années. La propriété passa ensuite en d'autres mains et le 26 novembre 1829 le *Journal de Genève* annonçait : « L'hôtel de l'Ecu de France, rue du Rhône, a quitté son enseigne pour prendre celle du Grand Aigle noir. »

La propriété achetée en 1774 par Pierre Pradier comprenait deux corps de logis et deux cours situés entre la rue du Rhône (qu'on appelait alors « rue de derriere le Rhône ») et une maison qui donnait sur la rue basse du Marché, avec droit de pendre enseigne « à la colonne du dôme » de cette maison. Son fils l'agrandit d'un troisième bâtiment en 1790. Les recensements effectués à Genève en 1797, 1798 et 1802 signalent toutes les personnes qui y étaient domiciliées. Jacques-Pierre est recensé chaque année comme propriétaire de l'hôtel, avec son épouse, ses quatre fils, son neveu Daniel et plusieurs domestiques. En 1802 on dénombrait au n° 91 un total de soixante-deux habitants, dont trois tailleurs, deux épiciers, un garçon barbier, un joaillier, un faiseur de ressorts, une doreuse, une lingère, une garde-malade et un marchand de peignes. En 1802 et en 1803 Jacques-Pierre loua plusieurs chambres ou appartements à divers locataires. En 1805 il loua tout le premier étage du deuxième corps de logis aux membres d'une société (dénommée par la suite « Cercle de l'Ecu de France »). Parmi les quatre membres qui signèrent le contrat de bail se trouvaient l'orfèvre Jean Détalla (Catalogue n° 164), Jean-François Chaponnière, Georges Cramer, Jean Töpffer, Jean-Louis Richter, Constant Vaucher, etc...

Le prospectus offre la seule image connue de l'hôtel de l'Ecu de France, mais après que l'hôtel eut changé de nom. Visible à droite, il comporte un rez-de-chaussée surmonté de cinq étages. Les maisons d'en face n'étant pas très élevées, les occupants des étages supérieurs avaient vue sur le lac. Sous les fenêtres du deuxième étage s'étale le nouveau nom de l'établissement : « Hôtel du Grand Aigle. » Une autre inscription traverse la façade sous les fenêtres du premier, au-dessus de la porte cochère : « Service Général des Messageries. » Les messageries de Burdet et Louis Breittmayer y avaient installé leur bureau vers 1830; elles déservaient Lyon, Paris, Annecy, Chambéry, Turin, Milan, etc. Vis-à-vis de l'hôtel la première maison à gauche affiche sur sa façade l'enseigne « bains ». C'était les « Bains Marins ». Leur propriétaire Joseph Marin (1795-1869) en avait hérité de son père en 1818; il fut l'un des meilleurs amis genevois de Pradier, qui se lia plus tard avec son fils Paul (Catalogue n° 209).

L'hôtel de l'Ecu de France ne doit pas être confondu avec l'hôtel de l'Ecu de Genève, qui fut fréquenté par des presonnalités célèbres, tels Stendhal, Balzac, Hugo, Lamartine, Chateaubriand, etc. Ouvert en 1560 dans les rues basses, il fut reconstruit en 1841 sur la place de la Fusterie et demeura pendant tout le XIXe siècle l'un des hôtels les plus chics de Genève.

161 Jacques-Pierre Pradier par son fils aîné Charles-Simon.

Portrait dessiné en ovale au-dessus d'un paysage en cartouche rectangulaire. Mine de plomb avec rehauts de craie blanche sur papier teinté (42,5 × 31,5 cm). Inscription au-dessus de l'épaule gauche : « Jacques-Pierre Pradier / par Simon Pradier / Graveur / son fils 1816. » Inscription en haut dans le coin droit : « Par Simon Pradier / Graveur. » Paris, collection de la famille Pradier.

Ce portrait de Jacques-Pierre Pradier à cinquante-six ans fait pendant à un portrait de son épouse (voir la notice suivante). C'est le seul portrait connu du père du sculpteur. Comme son pendant il est signé par Charles-Simon Pradier et daté de 1816. Cette datation pose un certain problème car Charles-Simon obtint à Genève le 13 octobre 1815 un passeport pour se rendre à Bordeaux et de là au Brésil (Catalogue n° 170). Aurait-il différé son départ de Genève, ou bien les deux portraits ont-ils été achevés à Rio ?

Né à Genève le 23 décembre 1759, Jacques-Pierre Pradier était le fils aîné de Pierre Pradier, originaire de Saint-Ambroix dans le Gard, et d'Elizabeth-Pernette Rey-

mond (ou Raimond), originaire de Peissy, près de Genève. Sa mère mourut en 1778 à cinquante et un ans, son père en 1788, également à cinquante et un ans, après lui avoir cédé l'hôtel de l'Ecu de France (voir la notice précédente). Il épousa en 1781 Jeanne-Françoise Dunant, originaire de Satigny, autre commune de la region genevoise. Ce mariage fut célébré — on ignore absolument pourquoi — à Algolsheim, près de Colmar, et ne fut enregistré à Genève qu'en 1798. Un premier enfant, Léonard-Germain, naissait moins de six mois plus tard à Genève; son décès n'est pas constaté à l'Etat civil de Genève et il n'habitait pas chez ses parents lors du recensement de 1797. Charles-Simon naquit deux ans après lui, suivi d'une fille mort-née (1785), d'Antoine-Jean-David (1788), de Jean-Jacques, le futur sculpteur (1790), et de Christian (1794).

Tous les frères et sœurs de Jacques-Pierre Pradier moururent en bas âge, sauf peut-être Marc-Léonard, né en 1762, sur lequel on ne sait rien, et le plus jeune, Georges-David-Germain, né en 1764. Celui-ci devint un des chefs d'un parti réactionnaire dit « des englués » et fut massacré dans la rue en 1796, à la sortie du tribunal où il venait d'être condamné à un banissement temporaire ; son beau-frère et complice Louis Baudit subit le même sort. Comme lui, Jacques-Pierre s'est mêlé à la politique pendant la periode révolutionnaire. Accusé d'avoir favorisé la fuite des émigrés genevois, il se vit condamné en 1794 à dix ans de prison. Mais cette peine fut heureusement réduite à une année de « prison domestique ».

Les seuls autres renseignements que nous possédions sur Jacques-Pierre Pradier concernent essentiellement la gestion de l'Ecu de France. Nous n'avons retrouvé qu'une seule lettre de sa main, relative au renouvellement en 1806 d'une pension accordée à son neveu Daniel par la société économique de Genève. La correspondance du sculpteur est entièrement muette à son égard. Raoul-Rochette le dépeint comme « un homme illettré et ennemi des arts ». Son portrait par Charles-Simon semble fait pour corroborer ce jugement : regard méfiant, visage mafflu, bouche intransigeante.

162 Jeanne-Françoise Pradier, née Dunant, par son fils aîné Charles-Simon.

Portrait dessiné en ovale au-dessus d'un paysage en cartouche rectangulaire. Mine de plomb avec rehauts de craie blanche sur papier teinté (39,0 × 30,6 cm). Inscription au-dessus de l'épaule droite : « Jeanne-Françoise Pradier / née Dunant / par son fils / Simon Pradier / 1816. » Paris, collection de la famille Pradier.

Si nous ingnorons tout des relations entre Pradier et son père, nous savons par contre qu'il resta toujours très attaché à sa mère. Louise Pradier, interrogée sur elle en 1874 par John Pradier, la qualifia de « tonneau commun » mais affirma néanmoins qu'il l'avait adorée. On retrouve des traces de cette affection dans toutes les lettres où Pradier parle d'elle, et notamment dans deux courts billets — les seuls qui subsistent de leur correspondance — qu'il lui adressa en janvier 1835, avant de se rendre d'urgence à son chevet. Née en 1756, elle mourut le 24 janvier 1835 au 31, place du Molard, âgée de soixante-dix-huit ans. Elle aurait été, selon certains auteurs, une grande admiratrice des doctrines et des œuvres de Rousseau. Rien ne permet de confirmer cette assertion, qui remonte sans doute à une explication fallacieuse des prénoms du sculpteur. Celui-ci a laissé d'elle deux portraits au crayon, l'un daté de 1817, et l'autre de 1829 (Catalogue n° 159).

163 Acte de baptême de Jean-Jacques Pradier, Genève, 28 mai 1790.

Genève, Archives d'Etat, Etat civil. Madeleine, B.M., vol. 20.

A propos de la naissance de Pradier il convient de rectifier deux erreurs qui se sont répétées depuis le XIXe siècle. En premier lieu, la date. Outre l'année exacte, 1790, on trouve 1786, 1792, 1794, et 1795. La plupart des dictionnaires modernes donnent 1792. L'origine de ces divergences remonte à Pradier lui-même, qui prenait plaisir à se rajeunir sur les documents officiels. Ainsi, en septembre 1813 le procès-verbal du jugement du prix de Rome lui donnait vingt et un ans et demi. Trois passeports qu'il s'est fait délivrer à Genève en 1823, 1832 et 1833 lui donnaient successivement trente, trente-huit et trente-sept ans. Un autre délivré à Paris en mars 1850 le faisait naître avec le siècle (Catalogue n° 221). Son épouse Louise d'Arcet, née vingt-quatre ans après lui, a dû ignorer pendant longtemps son âge véritable : leur acte de mariage ainsi que les actes de naissance de leurs trois enfants le rajeunissaient de sept ans ! Mais son apparence physique ne le démentait pas, comme les descriptions laissées par ses contemporains en témoignent. « Pradier, avec ses longs cheveux et son air d'avoir quarante ans, quoiqu'il en ait soixante », notait un jour Victor Hugo (Choses vues, éd. H. Juin, II, p. 37 ; 14 janvier 1847).

Une seconde erreur très répandue concerne l'origine de ses prénoms, *Jean-Jacques*, que plusieurs auteurs expliquent en faisant de sa mère une fervente admiratrice de Rousseau. Il les tenait en fait, comme c'était alors la coutume, de ses deux parrains. Ceux-ci l'avaient accompagné le 28 mai 1790, jour de son baptême, au temple de la Madeleine, l'un des plus anciens sanctuaires genevois.
Le texte de l'acte de baptême, extrait du registre de cette église (les mentions imprimées sont en romain, les mentions manuscrites en italique), est le suivant :

17*90*
Le *23 Mai* est né *Jean Jaques*
fils de *Jaques Pierre Pradier*
& de *Jeanne F^rse Dunant sa femme*
présenté par *Jean Marc Wettiner & Jaques Richard*
batisé le *28 dit* par Spectable *Basset.*

Jean-Marc Wettiner (on orthographiait aussi *V*ettiner) exerçait le métier d'orfèvre. Né à Genève en 1758, mort en 1814, il fut reçu à la maîtrise en 1780, s'associa pour six ans avec Joseph Commer en 1787 et travailla ensuite à la Cité, maison Munier. Il fabriquait surtout de la menue bijouterie. Le deuxième parrain, Jacques Richard, semble avoir été un vieil ami de la famille. On trouve cité comme témoin en 1781, dans un acte de notaire concernant le grand-père du sculpteur, un « maître maréchal » de ce nom qui signait : « Richard fils, vétérinaire. » Il pourrait s'agir de Jacques Richard, fils de Gabriel, né le 30 août 1759, mort le 11 janvier 1801, maréchal lors de son décès.
Selon une habitude courante à Genève aux XVIIIe et XIXe siècles mais dont l'origine reste inconnue, Pradier a très tôt échangé ses vrais prénoms contre celui de *James*, que nous trouvons pour la première fois en 1811 dans les procès-verbaux de l'Ecole des Beaux-Arts de Paris. Plusieurs Genevois contemporains du sculpteur ont adopté ce même prénom, entre autres le miniaturiste Jean-François Audéoud (1793-1857) et le politicien Jean-Jacob Fazy (1796-1878). Pradier allait transmettre cette anglomanie à son fils, qu'il baptisa de ses propres prénoms mais qu'il appela toujours *John*.

164 Inscription de Pradier à l'Ecole de dessin de Genève

Registre de l'école, t. II, années 1783-1826. Genève, archives de la Société des Arts.

La jeunesse de Pradier à Genève reste imparfaitement connue. Ce registre apporte des indices utiles. Pradier s'y trouve inscrit sous la date du 21 Germinal an XII, c'est-à-dire, le 11 avril 1804. Ainsi, au moment de son entrée à l'école il n'avait pas encore fêté son quatorzième anniversaire. Voici ce qu'on trouve au registre (nous indiquons les colonnes par des barres obliques) :

Pradier / J^n Jaques fils de Jaq^s Pierre, né le 23 May 1790 / adresse au ct Detalla à Cornavin / admis chez M. Vanière.

Son plus jeune frère, Christian, le suit de près au même registre, sous la date du 3 Floréal an XII (23 avril 1804). Pour lui on trouve ceci :

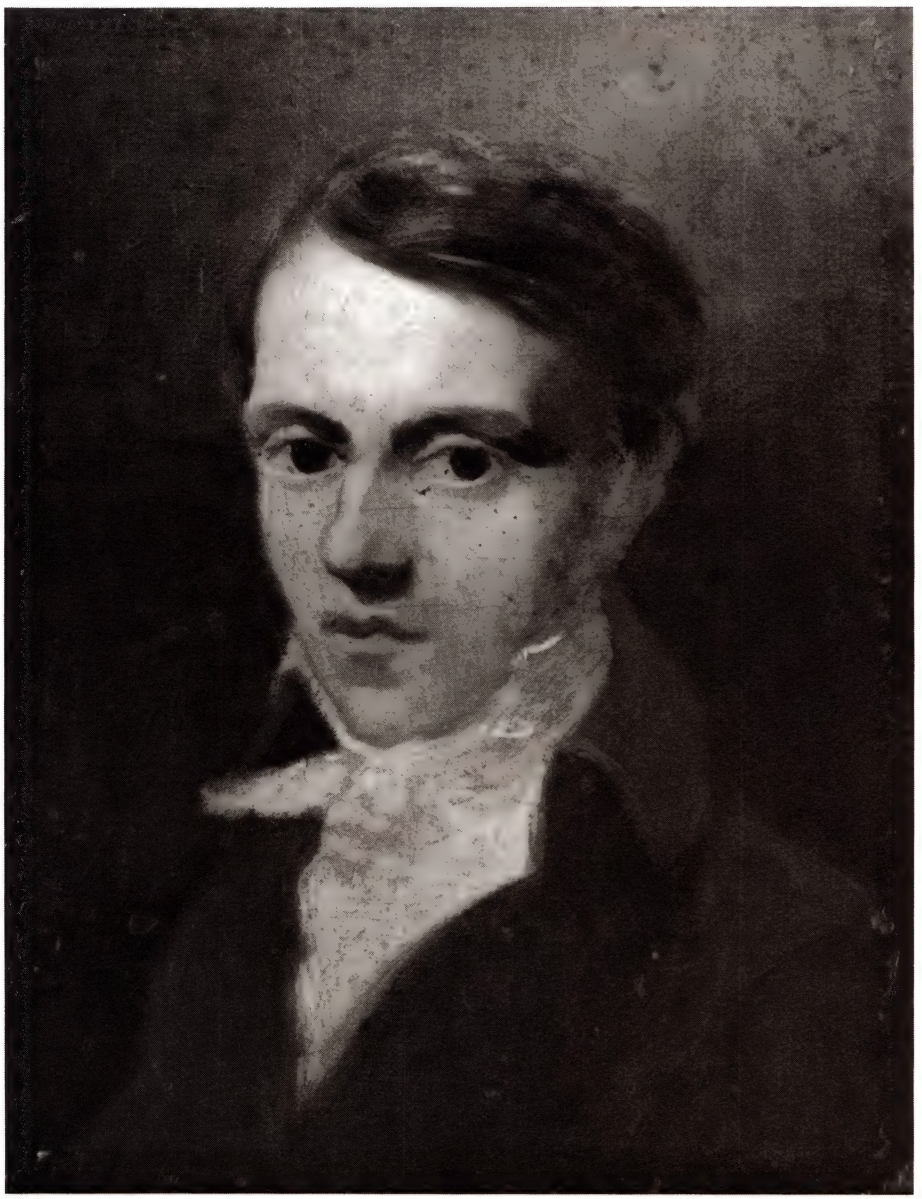
Pradier / Christian, fils de Jaq Pierre, né le 10 mars 1794 / au ct Detalla à Cornavin / admis chez Vanière le 2 7bre [= septembre] 1807.

Les deux aînés, Charles-Simon et David, ont également fréquenté l'école de dessin, mais nous n'avons pas retrouvé au registre les dates de leur inscription.
Il apparaît donc que le futur sculpteur ainsi que son frère Christian furent admis à la classe de Georges Vanière (1740-1834), directeur de l'école de 1772 à 1815. Mais les indications relatives à leur adresse sont encore plus intéressantes. Tous les deux, semble-t-il, logeaient alors chez le « citoyen Detalla à Cornavin ». De qui s'agit-il ? On pourrait songer au graveur et dessinateur David Détalla (1761-1836), membre de la Société des Arts en 1798, qui fut, avec Jean Jaquet et Charles Wielandy, l'un des fondateurs en 1819 de l'école de modelage. Mais David Détalla demeurait rue de la Cité et non à Cornavin. Il s'agirait donc plutôt du *bijoutier* Jean Détalla, né à Genève en 1763, mort en 1835, qui fut reçu maître orfèvre en 1791 et qui demeurait effectivement à Cornavin, au 55 de la rue Chevelu (rue J.-J. Rousseau). Qu'il était en relations avec la famille Pradier se trouve attesté d'ailleurs par sa présence en 1805 parmi les membres du Cercle de l'Ecu de France. Ce fut donc probablement chez lui que le futur sculpteur s'exerçait à graver des boîtes de montre lorsqu'il attira l'attention de Vivant-Denon, de passage à Genève.

165 Portrait anonyme de Pradier.

Huile sur toile (18,8 × 14,6 cm). Paris, collection de la famille Pradier.

Une vingtaine de portraits de Pradier ainsi qu'une dizaine d'autoportraits, exécutés à toutes les époques de sa vie, sont connus ou attestés : huiles sur toile, dessins, bus-



tes, statuettes, médaillons, camées. Celui-ci est peut-être le plus ancien. Il date sans doute du début de son séjour à la Villa Médicis. Un autre portrait à l'huile exécuté en 1818 — sa dernière année à Rome — par Léon Cogniet, le représente sous des traits visiblement plus mûrs. Ici c'est un très jeune homme de vingt-cinq ans tout au plus. Une tradition familiale attribue ce portrait à Ingres, qui vivait à Rome lors du séjour de Pradier. L'œuvre est effectivement dans le style des portraits exécutés à cette époque par Ingres de deux autres pensionnaires de l'Académie, les sculpteurs Jean-Pierre Cortot et Paul Lemoyne. Mais Pradier lui-même faisait de la peinture et l'hypothèse selon laquelle il s'agirait d'un autoportrait n'est pas à exclure.

166 Pradier à Augustin-Pyramus de Candolle, Genève, le 18 mars 1819.
L.a.s. 1 f. (1 p.). Adresse au dos : « A Monsieur / de Candole (*sic*) à St / Pierre, Genève. » Genève, Bibliothèque publique et universitaire, Département des Manuscrits, Dossier ouvert 1946 / 14.

Quelques lettres de Pradier antérieures à 1819 ont été signalées mais celle-ci est la première en date dont l'autographe est localisé. En route pour Paris au début de 1819, après son séjour à la Villa Médicis, Pradier fait escale à Genève où il compte obtenir la commande d'une série de bustes pour l'Orangerie du Jardin botanique récemment créé aux Bastions par A.-P. de Candolle. Le 10 février la Société des Arts le nomme associé honoraire. Mais la commande des bustes tarde à venir. Le 18 mars, n'ayant encore rien obtenu, Pradier

écrit sa déception à de Candolle et menace de continuer son voyage :

Monsieur,
Je viens prendre congé de vous. Le silence que l'on observe pour l'objet pour lequel je suis venu à Genève accélère mon retour à Paris qui aurait dû être en droiture depuis Rome si j'avais voulu suivre les sages conseils de mes Collègues d'Etudes qui voyaient mieux que moi quel en serait le résultat, me faisant observer que bien sûrement je courais après l'incertain pour le certain puisque des travaux m'attendaient à Paris. Qui aurait pensé quand (*sic*) répondant en personne à la proposition qui m'avait été faite par écrit à Rome au nom de votre société de faire les Bustes de nos hommes célèbres, je rencontrerais des obstacles de la Nature a celles (*sic*) qu'on m'a opposées ; plutôt que d'encourager le seul Artiste dans cet Art, Elevé miraculeusement et difficile à retrouver dans sa patrie, qui cependant aurait désiré y laisser un monument de ce qu'il était capable de faire en sculpture. — l'honneur Monsieur d'avoir fait votre connaissance diminue mes regrets. Veuillez recevoir les adieux de celui qui est avec considération votre très humble serviteur.

Et il signe *James Pradier*. En post-scriptum il rappelle qu'il avait proposé à Jaquet de « faire annuellement un des Bustes ou plus, à la volonté de ces Messieurs » et il demande à ce sujet une « réponse définitive. »
La réponse de de Candolle a dû être positive. Pradier obtenait en juin, par l'intermédiaire de Jean Jaquet (l'un de ses anciens professeurs à l'école de dessin), l'autorisation d'exposer à la Société des Arts les modèles en terre de ses bustes de *Charles Bonnet* et de *J.-J. Rousseau*. Ces deux effigies lui seront commandées en marbre (Catalogue nos 37 et 59). Mais l'exécution des trois autres bustes de la série sera confiée à d'autres sculpteurs.

167 Pradier par Joseph Hornung.

Portrait au crayon en présentation ovale sur support rectangulaire (19 × 14,5 cm). Signé et daté : « J. Hornung 1829. » Paris, collection de la famille Pradier.

Le peintre d'histoire et de portraits Joseph Hornung (Genève 1792 — Eaux-Vives 1870) fut un ami d'enfance de Pradier et son condisciple à l'école de dessin. Lorsque Pradier se réfugia à Genève en 1832, fuyant le grand choléra, ils firent ensemble un voyage à Venise. Hornung était très lié avec leur concitoyen J.-E. Chaponnière, élève et ami de Pradier, et il est souvent question de ce dernier dans les lettres que lui adresse Chaponnière, installé alors à Paris, entre 1830 et 1835.
Hornung, dans son portrait du sculpteur, s'est inspiré du portrait par Heim — à moins que ce ne soit l'inverse (Catalogue n° 203). La pose est la même, avec cette seule différence que l'avant-bras droit est

replié vers la tête qui prend appui sur la main droite. Le dessin s'arrête à mi-corps, la partie inférieure du papier étant vide. Pradier a troqué son costume d'académicien contre un simple paletot à large col rabattu, fermé devant par deux boutons. Le visage se présente sous un éclairage plus direct que sur le dessin de Heim, le regard est plus vif, presque moqueur, et les lèvres ébauchent un sourire amusé. L'ensemble dégage un air plus décontracté et plus sympathique.

168 Marianne Brun au préfet du Rhône comte de Brosses, Lyon, vers le 10 juillet 1824.

L.a.s 2 ff. (3 p. 1/3) avec enveloppe. Adresse : « A Monsieur / Monsieur le Baron de / Brosse préfet du dépt du Rhône / *Lyon*. » Lyon, Archives départementales du Rhône, 4 M 351, « Individus signalés recherchés ou surveillés », année 1824.

En juin 1823 Pradier reprenait le chemin d'Italie après avoir terminé son *Monument du duc de Berry* pour Versailles et une réplique de sa *Bacchante* pour le baron Ternaux. Ce deuxième séjour à Rome durera un an et verra naître parmi d'autres ouvrages, sa statue en marbre de *Psyché*. Antoine Etex, dans son *Etude* sur Pradier publiée en 1859, est le premier à avoir parlé de la « belle patricienne romaine » qui tomba amoureuse du sculpteur et visita avec lui le Salon de 1824 où rayonnait cette œuvre, « exécutée d'après elle ». La tragique aventure de cette femme commence seulement à être connue. Deux lettres de Pradier actuellement perdues et dont seuls quelques extraits ont été publiés racontent comment, en route pour Paris, elle fut arrêtée et emprisonnée à Lyon avant de pouvoir achever son voyage. Un dossier des archives de la police nous a permis de l'identifier. Née Marianne Brun, elle était l'épouse d'un négociant français établi à Rome — un certain F. Perret — dont elle avait trois enfants. En mai 1824, muni d'un faux passeport, elle abandonna son foyer et gagna Lyon. Deux frères de Perret, négociants dans cette ville, ayant retrouvé sa cachette, se mirent en devoir de la signaler au préfet, et le 15 juin elle fut écrouée à la maison d'arrêt de Roanne. Arrivé à Lyon quelques jours plus tard, Pradier remua ciel et terre pour la faire libérer. Mais sa captivité dura jusqu'au 10 juillet. C'est vers cette date qu'elle adressa au préfet la supplique exposée ici (nous respectons l'orthographe originale) :

Monsieur,
Je n'ai fait et je ne fais aucun pas pour trouver quelqu'un qui defende ma cause, je ne m'abbaisserais jamais pour trouver un protecteur, c'est à vous, à vous seul que je parle, j'espere que vous m'ecouterez je ne demande que justice, que l'on fasse venir ici mon brutal de Mari [...] il souffit donc que un mari *parle* pour faire enfermer une malheureuse femme dans une prison ! [...] Mes beaux frères me disent que l'on me tient ici parce que mon passeport est fait sous un autre nom. Si cela fut, on m'aurait demandé plus amplement raison de cela et j'aurais repondu que c'etait pour ne plus retomber dans les mains d'un tiran qui martirisait mon corp qui abbrutissait mon esprit qui exigeait de moi des choses contre Nature [...] j'aurais la moitié de mon pay contre lui, tout le voisinage où j'etais qui ont été temoin des manieres brutales et indigne de l'homme avec lesquelles il me martirisait je pourrais encore avoir des temoins pour des secretes infamies qu'il mafait et que son imprudence et son amour pour les femmes lui a fait confier inconsequentement a des autres. [...] je suis dans la prison du concierge je m'appelle Marianne Perret et je suis Romaine mariée a un Français indigne d'une telle patrie mon mari est à Rome il fait agir ici ses Freres protegez moi monsieur selon la justice et votre probite [...]

A la réception de cette missive le préfet de Brosses s'est laissé émouvoir et la malheureuse fugitive put bientôt rejoindre son amant. Le 17 août, peu avant l'ouverture du Salon, Pradier annonçait dans une lettre à un ami qu'elle se trouvait avec lui à Paris et qu'il l'encourageait à faire carrière au théâtre. Mais leur liaison allait vite tourner à l'aigre (voir la notice suivante).

169 Journal intime de Marianne Brun, septembre-octobre 1824.

2 f. (3 p. et 4 lignes). Paris, collection de la famille Pradier.

Une comparaison d'écriture avec la lettre exposée sous le numéro précédent montre que ces quelques fragments sont de la main de Marianne Brun. Rédigés en italien ils occupent, avec un sonnet en italien dû également à sa main, les trois premiers feuillets d'un petit cahier dont les autres pages ont servi à Pradier pour ébaucher des romances. Les trois premiers fragments sont datés précisément de l'époque où Marianne Brun se trouvait à Paris après avoir été incarcérée à Lyon. Le premier, daté du 30 septembre 1824, est le récit d'un étrange cauchemar au cours duquel, errant dans un paysage lugubre, elle s'évanouit

devant la tombe de ses enfants. En voici une traduction partielle :

La nuit, plus que d'ordinaire, était obscure et noire, l'air était silencieux, les arbres immobiles ne remuaient pas une feuille. Le hibou seul faisait entendre au loin son triste cri. Ah ! quel sort que le mien ! Tremblante et seule dans un bois obscur, abandonnée de tous, en proie à la plus triste mélancolie, le cœur oppressé battant à la dérive dans ma poitrine suffoquée, je ne savais plus si je me trouvais parmi les vivants ou bien dans une existence inconnue. [...] Mais voilà que, parvenue au bord d'une fosse, je vis, ô Dieu ! quelques os brisés et ensanglantés gisant sur une pierre noire où était inscrit en caractères blancs : *innocence et mort*. Une lumière blafarde qui paraissait venir de derrière une tombe présentait à mes yeux des objets d'horreur. Une sueur froide baigna mon corps. N'en pouvant plus, je tombai inanimée sur les frais restes de la mort. Une voix dolente me rappela à une existence désespérée, et cette voix..., et cette voix appelait, en sanglotant, sa mère ! [...] Songe cruel !... Serais-tu vrai, peut-être ? [...] Innocents enfants, vous n'êtes pas morts, non, mais votre mère est morte pour vous. Qui essuiera vos larmes ? Qui aura soin de votre tendre enfance ? Une mère dénaturée vous a délaissés sans penser à ce que serait votre sort. [...]

Les fragments suivants font sûrement allusion à ses rapports avec Pradier. Ainsi, sous la date du 4 octobre elle gémit : « Pourrais-je jamais me séparer de l'objet que j'adore ! et pourrai-je jamais vivre heureuse loin de mes chers enfants ? Ah ! bienheureux celui qui a fermé les yeux dans un songe éternel ! » Puis, le lendemain : « Ma sensibilité s'est aiguisée à tel point que la plus petite chose fait couler mes larmes. Alors se présentent à mon esprit mille idées pénibles. J'appelle la mort, et si une pensée ne me retenait, je me la donnerais de moi-même. » Le dernier fragment, non daté, constate la détérioration de sa liaison avec le sculpteur : « Doux enchantement de l'amour, pourquoi ne dures-tu qu'un instant ? [...] Quand soudain la liberté fait place à la peur, l'amour qui unissait deux cœurs avec une délicatesse suprême devient vulgaire. Celui qui avait pour toi des pensées si douces, des manières si suaves et si séduisantes, n'est plus qu'un indifférent aimable, capable même de se livrer à la colère et de te dire des mots blessants. Quel changement !...
En 1825 Marianne Brun allait être supplantée par Juliette Drouet. Que devint-elle par la suite ? Nous n'avons sur son sort que le témoignage d'Etex, qui la revit à Rome en 1845. Déshonorée et misérable, elle copiait pour vivre, dans la galerie Borghèse, des miniatures sur ivoire.

Les frères de Pradier

170 Charles-Simon Pradier, frère aîné du sculpteur.

Portrait à l'huile attribué à son frère Christian (52 × 42 cm). Inscription à l'encre, au dos du cadre, de la main de Th. Dufour : « Portrait de Charles-Simon Pradier / (frère du sculpteur) / Peint par un autre frère Pradier / Acquis par le Conseil administratif / en 1892 de M. Golaz, peintre. » Genève, Bibliothèque publique et universitaire.

Ni signée ni datée, cette œuvre est peut-être contemporaine des portraits qu'exécuta Charles-Simon de ses deux parents en 1816 (Catalogue nos 161 et 162). Elle présente, à mi-corps, un jeune homme de 30 à 35 ans aux cheveux brun foncé, aux yeux bruns, revêtu d'une veste brun-noir à revers beige ouverte sur une cravate multicolore. Le torse est légèrement tourné vers la droite. La tête, découpée sur un ciel nuageux, est vue de face, éclairée de la gauche. Le regard, rêveur, se perd dans les lointains. Un vague paysage, où l'on devine une rivière, est visible entre l'épaule gauche et le cadre du tableau.
Malgré l'inscription portée au dos du cadre, la couleur des cheveux et des yeux jette un certain doute sur l'identification du modèle. Car Charles-Simon Pradier, selon son signalement donné par quatre passeports enregistrés à Genève, avait les cheveux blonds (1803, 1804, 1806) ou châtain (1815) et les yeux bleus (1803, 1804, 1806) ou gris (1815). Son frère David, né en 1788, avait les yeux bleus (1815, 1827, 1830) ou bruns (1821). Christian, né en 1794, les yeux gris bruns (1820) ou brun (1824) et les cheveux châtains (1820) ou bruns (1824). Les divergences des signalements ne permettent pas de trancher, mais il n'est pas exclu que le modèle du portrait fût un des deux autres frères Pradier.
La carrière de Charles-Simon Pradier est mal connue. Une bourse de la ville de Genève, complétée en 1806 par une autre du gouvernement français, lui avait permis de suivre à Paris les leçons du graveur Louis Desnoyers. Il débuta au Salon de 1812 avec quatre gravures d'après Gérard, épousa la même année Renée-Charlotte Douaire (1781-1871), originaire de Blois, et, après avoir exposé de nouveau en 1814, s'embarqua pour le Brésil où, sous la direction de Joachim Lebreton, il concourut

avec d'autres artistes à la fondation d'une école des beaux-arts. De retour à Paris en 1818 il acheva plusieurs gravures d'après Debret relatives à la cour du Brésil, en se déclarant « graveur de sa Majesté le roi de Portugal et de Brésil ». Il exécuta un certain nombre d'autres gravures, notamment d'après Ingres et exposa encore aux Salons de 1819, 1822, 1824, 1833 et 1838. Son *Tu Marcellus eris* d'après Ingres, exposé en 1833, lui valut la croix de la Légion d'honneur (voir la notice suivante). A partir de 1821 il habita au 11, rue de Fleurus avec son épouse, son fils et ses deux filles. Il mourut pendant un séjour à Genève en 1847. Louise Pradier, se souvenant de lui en 1874, le caractérisa en termes peu flatteurs : « Assez désagréable homme, on n'aurait jamais dit le frère de Pradier. Egoïste ! Il rendait sa femme malheureuse comme tout. »

L'auteur présumé de son portrait (présumé), Christian, a aussi fait une carrière dans les arts. Aucune œuvre de lui n'est connue actuellement. Il suivit à Genève, en même temps que le futur sculpteur, les cours de l'école de dessin. Le 18 janvier 1813 il obtenait un passeport pour se rendre à Paris, et le 15 février suivant, il entrait à l'Ecole des Beaux-Arts de Paris comme élève de son frère Charles-Simon. On le retrouve à Genève chez ses parents lors des recensements de 1816 et de 1822. En janvier 1824 il se rendit à Lyon, où il habita pendant quelque temps. Il aurait été ensuite l'élève de Guillon-Lethière. Aucune source biographique ne le suit au-delà de 1824. Nous avons retrouvé aux Archives de Paris la date de son décès : le 6 octobre 1831. Il habitait alors rue Notre-Dame-des-Champs n° 49, à quelques pas du domicile de Charles-Simon.

171 Tu Marcellus eris.

Gravure par Charles-Simon Pradier d'après Ingres, 1832 (64,5 × 49,5 cm). « Imprimé par Chardon aîné. » Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des Estampes, AA.5.

Le thème de l'œuvre originale d'Ingres a sans doute été emprunté à quelque commentaire de l'*Enéide* : Virgile, lisant devant l'empereur Auguste le VIe livre du poème, arrive au passage racontant la descente d'Enée aux Enfers. Anchise, montrant l'âme errante de Marcellus, prédit la fin prématurée de ce dernier (« Tu Marcellus eris. Manibus date lilia plenis » — « Tu seras Marcellus. Donnez-lui des lys à pleines mains »). C'est alors qu'Octavie, mère de Marcellus, tombe évanouie sur les genoux d'Auguste tandis que l'impératrice Livie, responsable sans doute de la mort suspecte de Marcellus, reste impassible et froide devant l'incident qui pourrait la compromettre.

Ce thème a été traité par Ingres dans trois tableaux différents. Le premier (Toulouse, Musée des Augustins) lui fut commandé vers 1812 ; le second (Musées Royaux de Bruxelles) ne comporte que trois figures (Auguste, Livie et Octavie) ; le troisième (New York, collection Wildenstein) a été peint sur un exemplaire de l'estampe de Charles-Simon Pradier. Sur le premier tableau la statue de Marcellus est absente tandis que le troisième comprend quelques variantes par rapport à l'estampe : la statue habillée d'une armure, un nouveau personnage à gauche, etc.

Charles-Simon avait exposé dès 1824 un *Virgile lisant ses œuvres à Auguste*. Mais ce fut à la suite du Salon de 1833, où il exposa la gravure présentée ici, et non en 1824 comme on l'a toujours écrit par erreur, qu'il fut décoré chevalier de la légion d'honneur.

Les procès-verbaux de la société des arts de Genève, dans lesquels on peut suivre, indirectement, les premières études de Charles-Simon à Paris, permettent de corriger une autre erreur répandue concernant sa première gravure importante : le portrait de *H.-B. de Saussure* d'après un tableau de Saint-Ours. Achevée en 1811 seulement, cette gravure n'a pas pu figurer au Salon de 1810. En effet, elle n'apparaît dans les livrets officiels qu'en 1814. Mais ce fut en 1812 que Charles-Simon fit ses débuts au Salon, avec quatre portraits d'après Gérard : *La reine Hortense*, *Comte Regnault de Saint-Jean d'Angély*, *Ducis* et *Suard*. Il exposa deux nouvelles estampes d'après ce même peintre au Salon de 1814 : *L'amour et Psyché* et un portrait de *Joachim Murat*. Il exécuta encore d'autres œuvres d'après Gérard dont il fut, au début de sa carrière, le graveur préféré. Au retour de son séjour au Brésil il se consacra pendant quelque temps à la reproduction de portraits et tableaux par Debret relatifs à la cour de ce pays. Mais à partir de 1824 ses gravures les plus importantes reproduisent des tableaux d'Ingres. On signale, outre son *Tu Marcellus eris* de 1833 et la version antérieure de cette œuvre exposée en 1824 : *Antiochus*, *Raphaël et la Fornarina* et *Jésus remettant à Saint Pierre les clefs du paradis*. Cette dernière gravure fut exécutée d'après une copie réalisée par Paul Flandrin, entièrement retouchée par Ingres ; le ministère de l'Intérieur, par décision du 26 aout 1841, alloua pour son exécution une subvention de 5 000 francs.

Charles-Simon Pradier figura pour la dernière fois au Salon en 1838 avec une gravure de *La fille du Titien*, d'après Titien.

172 Pedro Primeiro, Imperador Constitucionnal do Brazil.
Dessin par David Pradier, lithographie de Langlumé (62,5 × 43 cm.). Sous-titre : « Haveraõ ainda incredulos ? » Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des Estampes, SNR.

Fils de Jean VI, roi du Brésil et du Portugal, Dom Pedro Ier d'Alcantara (1798-1834), nommé régent du Brésil en 1821, prit la tête du mouvement nationaliste, fit proclamer l'indépendance et fut couronné empereur constitutionnel le 1 décembre 1822. Après avoir dissout, en novembre 1823, une première assemblée constituante, il rédigea lui-même la constitution, qu'il se contenta de faire approuver par les Chambres municipales. L'estampe de David Pradier, vraisemblablement inspirée par un tableau de Debret, le présente debout dans la nef d'une église, la main gauche sur la poignée de son sabre et déroulant de la main droite, sur une table, le parchemin de sa nouvelle charte. Le sous-titre de l'estampe (« Haveraõ ainda incredulos » — « Y aura-t-il encore des incrédules ? ») fait sans doute allusion aux milieux libéraux qui, à la dissolution de la constituante, s'étaient méfiés des intentions de l'empereur.
Charles-Simon Pradier avait gravé le portrait de Jean VI par Debret ainsi que, par ce même peintre, le débarquement à Rio de l'archiduchesse Léopoldine (sœur de Marie-Louise, seconde épouse de Napoléon), que Dom Pedro épousa en 1817. James Pradier devait exécuter vers 1850 le buste de Dom Pedro II.
La carrière et l'œuvre de David Pradier, deuxième frère du sculpteur, sont imparfaitement connues. Né en 1788, il épousa en 1819 à Strasbourg, se déclarant « professeur de peinture et de calligraphie », une fille du docteur François-Emmanuel Fodéré, professeur de médecine légale. Une lettre de plainte adressée par ce dernier le 26 mai 1824 au président du tribunal civil de Genève l'accusait d'avoir abandonné sa femme après une semaine de mariage. Un fils, Louis-Paul-Ernest, naquit le 11 juillet 1827, le père « absent ». On rencontre quelques mentions de David Pradier dans les procès-verbaux de la Société des Arts de Genève, où il est notamment question, en 1815, d'un *Tableau des Cantons suisses* qu'il porta à Berne, et, en 1816, d'un portrait à la plume de l'empereur de Russie, « chef-d'œuvre pour la ressemblance, l'exécution et la patience ». En mars 1816 il travaillait à Soleure et en octobre de la même année il projetait de rejoindre Charles-Simon au Brésil. Amaury-Duval, qui l'a connu à l'atelier d'Ingres vers 1830, écrivit à son propos :

Un autre original était notre massier [...] ; il était le frère de Pradier le sculpteur et devait, je crois, la position qu'il occupait auprès de nous à l'amitié de M. Ingres pour ses deux frères, dont l'autre était l'habile graveur du *Virgile*, car c'était un vieux routier d'atelier, qui n'avait rien des allures que le maître exigeait. Bon et gai, avec un air un peu soldatesque et très brusque, il faisait d'assez amusantes plaisanteries. [...] Il était peu à son aise, je crois, ou peut-être ne menait-il pas une vie très régulière, car il était obligé de faire un genre de commerce qui devait être d'une monotonie bien fatigante. Il copiait éternellement, sans jamais sortir de là, un Napoléon à cheval de Carle Vernet, dont il avait une gravure coloriée qu'il décalquait, et il était entouré de ce même Napoléon à tous les degrés d'avancement. Ce qu'il y a de plus curieux, c'est qu'il faisait ces copies dans l'atelier de M. Ingres, ou du moins dans la pièce d'entrée, à côté du *Plafond d'Homère*. [...]
(Amaury-Duval, l'*Atelier d'Ingres*, 1878, pp. 28-29.)

David Pradier mourut le 31 août 1835 à l'Hôtel-Dieu de Paris.
Quelques autres œuvres de David Pradier sont conservées au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale : un portrait d'*Antoine-Eustache d'Osmond* (1754-1823), évêque de Nancy (lithographie de Langlumé) ; un portrait de *Madame J. Pasta*, actrice (lithographie de Villain) et un dessin représentant *Les automates du célèbre Droz* (1823 ; lithographie de Langlumé). Au même dossier un portrait lithographié non identifié portant, en bas à gauche, la mention « C.S. Pradier 1807 / 211 » et, en bas à droite, les initiales « d.p. » lui est aussi attribué.

Pradier peintre

173 Vénus empêche Enée de tuer Hélène.

Huile sur toile marouflée sur carton, 33 × 41 cm. Signé en bas à gauche « Pradier ». Genève, MAH., Inv. 1916-11.

Pradier a exposé plusieurs aquarelles et peintures au Salon. En 1834, il présenta le *portrait de Mme P...*, aquarelle ; en 1837, *le portrait de Mlle A... V...*, tableau et en 1838, trois autres tableaux : *Fragment d'une descente de Croix*, *La nymphe blessée*, *La nymphe au bain*.

La petite huile ne semble pas être citée dans les documents contemporains. Elle représente un épisode de l'Enéide : Enée, fou de rage devant le carnage que les Grecs ont fait à Troie, se saisit d'Hélène, réfugiée au pied de l'autel de Vesta, pour la tuer. Vénus apparaît à son fils Enée, dissipe les nuages qui empêchent le Troyen de voir la dispute des Dieux, et l'incite à courir au secours de sa famille en laissant là Hélène (Virgile, *L'Enéide*, II, vers 567-620).

Le tableau est une esquisse proche de la manière de Delacroix. Vénus apparaît dans l'ombre, entourée de voiles blancs qui ne laissent rien ignorer de sa nudité nacrée. Cette tache claire, traitée avec des tons translucides, s'oppose au groupe du guerrier et de sa victime, travaillé en tons sourds et dans une pâte épaisse qui se fond dans l'arrière-plan verdâtre. Tout à droite, une statue de divinité, assise sur un socle rectangulaire, se confond dans l'ombre.

174 La Nymphe au bain

Huile sur toile, 32,5 × 40 cm. Signé en bas à droite. « J. Pradier ». Genève. MAH., Inv. 1910-2.

Répertorié dans l'inventaire du Musée comme « Une scène mythologique », le tableau représente probablement le bain de

Diane. La déesse est debout, entourée de deux compagnes. Une draperie rouge flotte autour d'elles. Diane brandit dans la main gauche une flèche, pointée peut-être vers Actéon qu'on pourrait imaginer à droite, hors du tableau. Trois jeunes femmes s'apprêtent à entrer dans l'eau, tandis que deux autres nagent dans un lac vert turquoise. Les visages sont caractéristiques de la manière de Pradier, telle qu'elle apparaît dans ses dessins.
A titre d'hypothèse, on peut identifier ce tableau avec *La nymphe au bain* exposée au Salon de 1838.

175 La Vierge et l'Enfant
Portraits présumés de Louise Pradier et de son fils John.
Huile sur toile, 35 × 26 cm. Signée et datée en haut à droite : « J. Pradier / 1836. » Musée classé de la ville de Besançon, Inv. 896.1.374.

Une récente restauration a permis de découvrir toute la beauté de cette petite toile. J. Magnier, qui l'a étudiée dans *La peinture et le dessin au musée de Besançon* (Dijon, 1919, pp. 66-67), a pu en apprécier la coloration « toute rose » dont la fraîcheur, « avivée par l'écharpe de cachemire à fond blanc qui encadre le visage et les bandeaux plats, couleur de chanvre, fait un curieux contraste avec la sévérité du contour. » Sous les traits de la Vierge, Pradier a donné un portrait fidèle de sa propre épouse tenant dans les bras leur fils John, âgé de quelques semaines. Une comparaison avec les autres portraits connus de Louise ainsi que ceux de John enfant ne laisse guère de doute sur l'identité des modèles. L'œuvre était accrochée avec une vingtaines d'autres tableaux dans le boudoir de Pradier au quai Voltaire et se

trouve signalée dans l'inventaire après décès comme un « portrait de famille ». Après la mort de Pradier elle resta entre les mains de John, qui la mentionne dans son journal intime sous la date du 1er mai 1877, à la suite d'une visite du peintre Jean Gigoux : « Gigoux a beaucoup admiré la *Vierge et l'enfant*, peinture de mon père. Il est resté plus d'un 1/4 d'heure devant et a estimé cet ouvrage : 3 000 francs ! » Plus tard John céda l'œuvre à Gigoux et elle entra au musée de Besançon à la mort du peintre en 1885.

Pradier a représenté Louise dans toute la splendeur de sa jeunesse. Agée de vingt-deux ans elle était alors la maîtresse — si l'on en croit ses fameux *Mémoires* — d'un haut fonctionnaire du ministère de la Marine. « Elle passait pour belle, se rappelait Maxime Du Camp, mais, à mon avis, elle ne l'était pas, elle était plutôt étrange avec ses cheveux admirables, crespelés, couleur d'ambre rouge, lustrés de reflets verts, avec ses yeux bleus, ses dents éblouissantes, ses fortes épaules, sa poitrine ombrée d'un duvet d'or et son rire qui vibrait comme un harmonica. Ses mains courtes étaient sans grâce et dans tous ses gestes elle avait quelque chose de trivial qui ne plaisait pas. Elle se connaissait bien et disait : « Je n'ai jamais su résister à personne ». Pradier, à cette époque, était fou d'elle. Séjournant à la campagne en novembre 1836 il lui écrivit : « Je n'ai pas besoin d'être un peu éloigné de toi pour sentir combien tu m'es chère. Mais je t'assure qu'il m'est impossible de vivre sans toi. [...] Tu me manques le matin, le jour, la nuit. » L'année suivante il allait exécuter d'après elle sa statue de *La Vierge* pour la cathédrale d'Avignon, sa statuette d'une *Femme en prière* et le *Fragment d'une descente de Croix*, tableau à l'huile exposé au Salon de 1838 (Genève, MAH, Inv. 1852-14).

Juliette Drouet, Claire, Victor Hugo

176 Déclaration de Pradier au sujet de sa fille Claire, Paris, 22 mai 1828.

1 f. (1 p.). Genève, Bibliothèque publique et universitaire, Département des Manuscrits, Ms. fr. 1312.

C'est dans le courant de 1825, peu après avoir rompu avec Marianne Brun, que Pradier a dû rencontrer Juliette Drouet, de son vrai nom Julienne-Joséphine Gauvain. Née à Fougères en 1806, orpheline à un an, Juliette avait été élevée par sa tante, épouse du lieutenant René-Henri Drouet, qui l'avait amenée à Paris et installée au couvent. Que devint-elle pendant ces trois années qui suivirent sa sortie vers 1822 et comment arriva-t-elle à l'atelier du sculpteur ? On ne sait. Les premiers repères certains que nous possédions sont les dates de naissance et de baptême de Marie-Sophie-Claire, sa fille, née le 12 novembre 1826 et baptisée deux jours plus tard à Saint-Germain-des-Prés. Juliette demeurait alors, selon l'acte de baptême, au 9 de la rue Fürstenberg, donc à deux pas du Palais Abbatial où Pradier était fixé depuis 1819. Le registre a été signé par Jean-Charles-Marie Lalung de Férol, parrain de l'enfant, et par Sophie-Octavie Ader, sa marraine, sans aucune mention du père.

Le document exposé ici, récemment acquis par la Bibliothèque publique et universitaire de Genève, est d'un intérêt exceptionnel. Sa publication en 1961 par Herbert Koch dans une revue allemande ne semble pas avoir retenu l'attention des hugoliens, qui ont toujours écrit et continuent d'écrire que Pradier n'a jamais reconnu sa fille. Il s'agit d'un document légal muni de deux timbres royaux, l'un à l'encre et l'autre « à sec ». Voici son contenu, qui est sans conteste de la main du sculpteur :

Je soussigné James Pradier statuaire, Professeur de l'académie et membre de l'Institut Royal de France, membre de l'académie de Genève, Chevalier de la légion d'honneur, etc., etc., déclare être le Père de Claire Marie Gauvain née de Julie Joséphine Gauvain le le (*sic*) 12 9bre 1826 et veut qu'elle porte mon nom.

Je déclare encore que si je viens à mourir garçon que tout ce qui m'appartient et ce qu'il pourrait me revenir dans la suite par succession lui sera remis à l'âge de majorité et qu'en cas de mariage de mon côté elle aura la moitié des biens à moi appartenant. fait par moi le 22 Mai 1828.

James Pradier

N.ta b.ne qu'après ma mort de suite elle pourra jouir des intérêts de la somme qu'on pourra faire de tout ce qui m'appartiendra.

J. Pradier

On remarquera que la date de cette déclaration est celle de la Sainte-Julie ; Pradier l'aurait donc offerte à Juliette pour sa fête, un an et demi après la naissance de leur fille. La petite Claire était alors en nourrice à Vert, près de Mantes, chez Mme Dupuis qui, le 13 mai, avait écrit à Pradier :« Elle augmente toujours dans ses petits progrès, elle est bien vive, elle parle passablement et j'espère que cela continuera. Elle marche aussi bien. » Et en post-scriptum : « Moi et

mon mari, nous vous prions bien de faire part de nos respects à Madame Drouet. » Ces nouvelles émouvantes ont-elles déterminé Pradier à rédiger sa déclaration ? Le 14 octobre suivant, alors que Juliette était à Francfort, il allait ramener Claire à Paris pour la confier à Mlle Watteville, maîtresse d'une pension dans la rue Garancière. Cette demoiselle aurait soin d'elle pendant plusieurs années.
Plus tard Juliette s'est référée à la déclaration de Pradier dans une procuration non datée donnant pouvoir à un mandataire non dénommé de « réclamer de M. James Pradier [...] des aliments pour Sophie Marie Claire Gauvain (*sic*), fille naturelle de moi et de M. Pradier qui l'a reconnue par acte ssp. (*sous seing privé* ?) du 22 mai 1828. » Cette procuration est postérieure à 1830. En toute probabilité Juliette ne s'en est servie que comme menace, à un moment où Pradier aurait mis trop de lenteur à subvenir aux besoins de Claire (Catalogue n° 179).

177 Pradier à Juliette Drouet, Paris, le 12 décembre 1828.

L.a.s. 2 f. (2 p. 1/2). Adresse : « Madame / Giraudier pour Juliette / Melle sa fille Poste Restante / Bruxelles » Cachets postaux : 12 décembre 1828 et « Frankryk over Bergen ».
Genève, Bibliothèque publique et universitaire, Département des Manuscrits, Dossier ouvert 1954/37.

Une soixantaine de lettres de Pradier à Juliette Drouet sont actuellement localisées. Cette correspondance, qui se prolonge jusqu'en 1850, est très riche en renseignements sur la vie et la personnalité du sculpteur ainsi que sur ses rapports avec Juliette, Claire et Victor Hugo. La lettre que nous exposons en est une des premières en date. Juliette séjourne depuis plusieurs semaines à Bruxelles où, le 6 décembre 1828, elle vient de tenir son premier rôle sur la scène au Théâtre Royal du Parc. Pradier lui écrit à la veille de son deuxième début. Quelques jours plus tard elle tiendra un nouveau rôle dans une comédie de Scribe et Lockroy, *La Marraine*.

Chère Amie,
Il faut que tu sois bien occupée car en 10 jours je n'ai reçu qu'une lettre. Cela m'inquiétait. Tu sais qu'en ce moment plus que jamais j'ai besoin de pilote [?] aussi. Tu ne me parles pas de ton second début. Ah ! ah ! je ne sais pas ce que cela veut dire. Tu me dis que tu vas jouetter la Marraine. C'est un joli rôle où il faut bien du naturel, et l'enfance qui se fait toujours reconnaître au milieu de son air de protection est bien facile à rendre pour toi. [...] J'ai été voir Claire qui est l'être le plus extraordinaire qui existe dans les enfants. Ma foi, je ne sais pas quelle serait la personne qui ne pourrait pas l'aimer. Pour moi, je l'aime, et c'est la *première fois* que j'aime autant un enfant. Eugénie est toujours sans ordre et toujours sale, ce qui vient du premier défaut. Ecris-lui un mot pour cela, doucement, car l'ordre est le principe d'une bonne conduite. — Ah , ah, voilà Claire. Je vais arrêter la lettre pour commencer son croquis. Ah, qu'elle est gentille. [...] Adieu. Ton dévoué et bon ami, J. Pradier. Mille amitiés pour Mme Giraudier. [...]

Comme Claire, Eugénie-Constance Drouet, la cousine de Juliette, née en 1816, était installée à la pension Watteville. Elle sera la maîtresse et peut-être l'épouse d'un élève de Pradier, Victor Vilain. Elle mourra en 1850. Madame Giraudier, née Marguerite-Elisabeth Chartier, était l'épouse d'un huissier parisien ; elle mourra à Paris en 1843, âgée de 61 ans. On ne sait guère davantage sur elle, sinon qu'elle avait accompagné Juliette à Bruxelles où elle passait pour être sa mère.
Juliette ne remportera que des succès assez tièdes sur les scènes bruxelloises. Pradier lui enverra régulièrement des conseils jusqu'à son retour à Paris au printemps de 1829. Elle poursuivra sa carrière jusqu'en 1833. C'est en janvier 1833, on le sait, lors des répétitions de *Lucrèce Borgia* de Victor Hugo au théâtre de la Porte Saint-Martin, que commencera sa liaison avec Hugo.

178 Pradier à Juliette Drouet, Paris, le 17 juillet 1834.

L.a.s. 2 f. (2 p.). Adresse : « à Mademoiselle / Juliette artiste du théâtre / Porte St Martin / Rue de l'échiquier / N° 10.12 (*sic*). » Cachet postal : 17 juillet 1834. Genève, Bibliothèque publique et universitaire, Département des Manuscrits, Ms. fr. 1312.

Dès 1833, par l'intermédiaire de Juliette Drouet, Pradier avait eu recours à l'appui de Victor Hugo lors d'un différend qui l'opposait à Thiers, ministre des Travaux publics. Ce dernier lui avait retiré, ainsi qu'à David d'Angers, la commande d'une des quatre statues du nouveau pont des Saints-Pères (Pont du Carrousel) et à cette occasion Hugo avait pris sa défense dans un article anonyme publié dans l'*Europe lit-*

téraire. Malgré le résultat négatif de cette intervention, Pradier, l'année suivante, fit encore appel à la plume de Hugo à propos du couronnement de l'Arc de Triomphe (Catalogue n° 24). Craignant les intrigues qui menaçaient de le priver de cet important travail, il rédigea à l'intention de Hugo, en vue d'un nouvel article, les notes exposées ici, qu'il adressa le 17 juillet 1834 à Juliette Drouet :

Monsieur Thiers qui a les meilleures intentions dans les arts dans son début aux travaux publics a voulu encourager des hommes nouveaux ou plutôt une nouvelle école composée d'ignorants plus que de savants. Ils ont trop parlé et pas assez prouvé. Le talent dans les arts ne peut pas rester inconnu. Les expositions de chaque année servent à cela. [...] Il est fâcheux que Mr Gérard qui est de bon conseil ait refusé de continuer ses relations avec Mr Thiers qui le recherchait. Tout ceci ne serait peut-être point arrivé. Cet artiste vient de donner une preuve italienne de son caractère. Mr Thiers a voulu l'inviter à venir examiner avec lui des projets que quelques artistes ont fait pour le couronnement de l'arc de l'Etoile. Il avait accepté d'abord mais lorsqu'il sut que Mr Marochetti qu'il connait se trouvait dans les concurrents il refusa d'être juge, car Mr Marochetti est *italien* aussi et décemment Mr Gérard ne pouvait le choisir car il n'est que riche et déjà comblé de travaux [...] Voilà donc une espèce de concours que le Ministre voulait éviter et que par sa lenteur il a provoqué [...] Ces concours ne font faire que des sottises [...] Voilà les noms des artistes par rang de talent : Mr Pradier, mais la distance ici est immense entre celui-là et les autres. Rude, Seurre aîné, Lemaire, Bras [*sic*], Desbœuf [*sic*], Brun, Marochetti.
Voilà, chère Juliette, quelques mots d'explication bien embrouillés et faits à la hâte. Si Mr Hugo peut adroitement, comme il fait d'habitude, glisser quelques bonnes paroles pour moi il faudrait qu'il le fît bien vite parce que M. Thiers d'un jour à l'autre peut en finir. Il a demandé Mr Ingres qui est un homme supérieur à Gérard et s'ils jugent eux deux j'espère encore. Mais si par hasard il va chercher d'autres artistes pour juger, adieu, tout est perdu, car l'intrigue s'en mêlera.
Adieu. Prenez courage. Si cette affaire va bien j'espère que vous vous en ressentirez.

Cette dernière phrase en dit long sur les relations entre Pradier et Hugo. Car si Hugo s'est toujours empressé de rendre service au sculpteur, ce fut surtout dans l'espoir que les conséquences en seraient bénéfiques pour Juliette et pour Claire.
L'article, rédigé sur-le-champ, parut le 20 juillet dans la *Revue de Paris*. Sur plusieurs points Hugo s'inspira directement des notes fournies par Pradier. Ainsi, il y dénonce en bloc tous les concours (« Des artistes médiocres coucourent, des juges médiocres donnent le prix ») et cite dans le même ordre, Pradier en tête, les huit sculpteurs énumérés dans les notes « par rang de talent ». Il conclut : « Trois sculpteurs aujourd'hui, MM. Pradier, David et Barye occupent la sommité de la statuaire. Du moment que l'un d'eux se présente pour un travail de cette importante, aucune considération ne nous empêchera de dire que le travail lui doit être donné. Dans le cas actuel, M. Pradier se présente, toute concurrence doit disparaître devant lui, et nous ne doutons pas que M. Thiers ne satisfasse en le choisissant au vœu de tous les amis éclairés de l'art. »
Cette fois, l'article de Hugo ne semble pas avoir manqué de produire son effet. Dans une lettre non datée mais qui peut être affectée au 26 juillet 1834 Pradier informait Juliette qu'un comité composé de Gérard, Ingres, Charlet, Jal et Blouet (architecte de l'arc) venait de lui adjuger le couronnement. Mais ce résultat n'avait pas été rendu en public. Par la même occasion donc il engagea Hugo à l'annoncer dans un nouvel article. Hugo acquiesça une fois de plus et publia le 3 août suivant, dans la même *Revue de Paris* et toujours sous l'anonymat, une nouvelle défense du sculpteur, faisant valoir la décision du jury et menaçant le ministre d'un « blâme sévère » s'il s'avisait de choisir un autre candidat. La seule réponse de Thiers, soutenu par *L'artiste*, fut d'ajourner sa décision *sine die*. Alors toute l'affaire sombra et l'Arc de Triomphe resta nu-tête.

179 Victor Hugo à Pradier, Paris, 22 août 1840.

Copie par Juliette Drouet. 1 f. (1 p.). Timbre sec : « Bath. » Note au dos : « Monsieur J. Pradier. *Copie*. » Genève, Bibliothèque publique et universitaire, Département des Manuscrits, Dossier ouvert, 1954/37.

La courte et tragique existence de Claire Pradier a souvent été racontée par les biographes de Victor Hugo et de Juliette Drouet, lesquels, à ce propos, donnent presque toujours tort à Pradier, l'accusant d'indifférence et de négligence envers son enfant. En fait, les choses ne sont pas si simples et tous les torts n'étaient pas du

côté du père. Claire a passé toute sa vie en pension. Juliette, si elle l'avait voulu, n'aurait-elle pas pu la garder auprès d'elle ? Quant à Pradier, marié en 1833 et père de trois enfants... légitimes, la question se posait différemment. En tout cas, contrairement à ce qui a toujours été écrit, il n'avait pas refusé de « reconnaître » sa fille (Catalogue n° 176). On l'accuse d'autre part de lui avoir interdit de porter son nom. Mais la lettre que l'on cite à ce propos fut écrite en 1845, avant la conclusion de ses procès contre Louise (Catalogue nos 191-197). En l'engageant à ne plus signer *Claire Pradier* il ajoutait ceci : « Car on sait tout et cela pourrait donner matière à chicane de la part de bien des gens » — c'est-à-dire, de la part de sa femme et des avocats de sa femme. Mais ayant appris par la suite le mal que cette interdiction avait fait à Claire, Pradier lui écrivit dans les termes les plus tendres : « On me dit que tu as des chagrins, je serais désolé d'en être la cause. Veux-tu laisser ta pension, veux-tu rester avec moi ? Serais-tu mieux, chère bonne Claire ? Ecris-moi ta pensée, et j'exige que tu me la dises tout entière, entends-tu... » Il convient de remarquer aussi qu'après sa séparation Pradier n'hésita pas à confier sa fille aînée Charlotte à la pension de Saint-Mandé où Claire était devenue sous-maîtresse.

Pradier semble néanmoins avoir tardé quelquefois à régler la pension de Claire, d'où les sarcasmes et plaintes de la part de Juliette dans ses lettres à Victor Hugo. Il est regrettable que les lettres adressées par Juliette et par Hugo à Pradier ne nous soient pas parvenues ; elles auraient permis de mieux comprendre l'histoire compliquée de ses relations avec eux. La lettre de Hugo exposée ici n'a été conservée que sous la forme d'une copie faite par Juliette :

Monsieur,
Mme Lanvin m'a fait hier la communication dont vous l'aviez chargée pour moi. Je m'empresse de vous dire que je répondrai cordialement à votre confiance. Vous avez eu raison de penser que, pendant l'instant d'embarras que vous éprouver, votre Claire pouvait compter sur moi. Je sens pour vous, Monsieur, vous le savez, une vive admiration que j'aurais, j'espère, occasion de vous prouver avec éclat. Et puis, Claire est vraiment une charmante enfant, pleine de qualités nobles et distinguées, que vous serez fier un jour d'avoir pour fille comme elle est glorieuse déjà de vous avoir pour père. Je regrette profondément que l'exiguïté de mes ressources ne me permette de vous offrir qu'une aide momentannée. Heureusement votre Claire a en vous le meilleur des appuis, l'appui naturel qui ne lui fera jamais défaut, dans la riche moisson de fortune et de gloire que votre beau talent a déjà commencée et continuera de recueillir longtemps encore. Elle ne réclame et n'attend d'une modeste existence ; Claire l'aura, n'est-ce-pas Monsieur ? Et si sa place est petite dans le monde, elle sera grande dans votre cœur.
Recevez, je vous prie, l'assurance de mes sentiments les plus dévoués.
22 août 1840.

Victor Hugo

Il faut admirer avec quelle habileté Hugo se met à l'abri en invoquant « l'exiguïté de [s]es ressources ». Deux ans auparavant, pourtant, il venait de céder à l'éditeur Delloye la propriété de son œuvre publiée pour la modique somme de 300 000 francs, dont 180 000 au comptant ! Et quelques jours après sa lettre à Pradier il partait avec Juliette pour un long périple à travers l'Allemagne, la Suisse et la France. La pauvre Claire était quitte pour se divertir toute seule dans sa pension. « Tu me diras, lui écrivit Juliette du Midi, tout ce que tu as fait depuis que je suis absente, et si, comme je l'espère, tu as profité de tes vacances pour avancer ton piano et ton dessin. »

180 Le chagrin de l'absence
Romance dédiée à Juliette Drouet.

Vignette, paroles et musique de Pradier. Vignette lithographiée par Langlumé. 3 p. Paris, Bibliothèque nationale, Département de Musique, 4° Y 388.

Pradier était grand amateur de musique. Il jouait lui-même du piano, de l'orgue, de la harpe, de la guitare, composait pour ces instruments et chantait. Son salon et ses ateliers étaient fréquentés par Auber, Adolphe Adam, Zimmermann, Marcailhou, Castil-Blaze, Meyerbeer, Ambroise Thomas. Il exécuta les bustes d'Auber, de Spontini, du facteur de pianos Jean-Baptiste Erard, ainsi que le médaillon du jeune pianiste roumain, Charles Filtsch, élève de Chopin et de Liszt. C'est sur l'orgue de son atelier, selon une anecdote racontée par Jules Canonge, qu'Adolphe Adam aurait donné la première audition de *Noël chrétien*. Ses soirées musicales étaient célèbres. « Sous la direction du docteur d'Orosko [...] son maître de chapelle, raconte Canonge, à la suite de ces fins dîners dont les convives se nommaient quelquefois : Auber, Victor Hugo, Adolphe Adam, Alphonse Karr, Méry, Théophile Gauthier (*sic*), des quatuors parfaitement organisés interprétaient savamment

les œuvres des maîtres. » (*Passim*, pp.6-7). Arsène Houssaye cite à ce propos le poète Edouard L'Hôte qui lui écrivait : « Te souviens-tu ? Le sculpteur se mettait en quatre pour amuser tout le monde comme il s'amusait lui-même. Il était raffiné pour le buffet. Et quel orchestre ! Soutenu par huit voix humaines, contralti, ténors et soprani, qu'accompagnaient autant d'instrumentalistes, parmi lesquels figurait comme flûteur l'auteur de *Phryné* lui-même, en costume antique, Mélibée ou Tircis, l'orchestre produisait un effet fabuleux. » (*Les Confessions*, t. I, p.404-405.) Pradier était particulièrement attaché à sa guitare, qui l'accompagnait dans tous ses voyages, « sorte de mélodieux talisman, écrit Canonge, dont l'absence lui eût semblé d'un fatal présage. » Mais « aucune prétention [...] n'accompagnait ce goût singulier ; c'était une façon de se détendre l'esprit, un expédient, pour chasser les pensées importunes par des variations improvisées, incohérentes la plupart du temps, mais, parfois aussi, ingénieuses et charmantes » (*Passim*, pp. 5-6).

A quel moment de sa carrière Pradier a-t-il commencé à s'intéresser à la musique ? Dès son premier séjour à Rome il s'est lié avec les compositeurs Auguste Panseron et Pierre-Gaspard Roll, ses condisciples à la Villa Médicis. Au retour de son deuxième séjour on le voit s'appliquer à donner des leçons de chant à la malheureuse Marianne Brun. Ses premiers essais musicaux datent peut-être de cette époque. Antoine Etex notera que lors de ses candidatures à l'Académie il « portait aux membres de l'Institut qui avaient des femmes ou des filles qui savaient toucher quelque peu du piano » une romance « composée et imprimée tout exprès et dont il était à la fois l'auteur pour les paroles, la musique et l'en-tête lithographié » (*J. Pradier...*, pp. 28). Après son élection il était en bonne relation avec les membres de la section de musique. « Nous sommes bons amis, MM. Chérubini, Lesueur, Boieldieu et Berton », mandait-il à Juliette Drouet en 1828. En 1829, avec Ingres, il défend devant l'Académie le jeune Berlioz, auquel le prix de Rome était refusé pour la troisième fois (voir la *Correspondance* de Berlioz, éd. Flammarion, t. I, lettre du 2 août 1829, p. 265).

Parmi les neuf compositions du recueil factice conservé à la Bibliothèque nationale, la seule qui peut être datée avec certitude est le *Naufrage du pêcheur*, cité par Pradier dans une lettre du 18 janvier 1829 à Juliette Drouet. Il en terminait alors la vignette en vue de l'inclure dans un album. Le mois suivant, comme une autre lettre à Juliette nous l'apprend, il avait expédié à celle-ci deux exemplaires de l'album.

Il est possible que l'album envoyé à Juliette fût identique au recueil de la Bibliothèque nationale. Celui-ci renferme, avec le *Naufrage du pêcheur*, neuf compositions dont chacune est illustrée d'une vignette. Deux d'entre elles, *Le Chagrin de l'Absence* et *Rochers inaccessibles*, sont dédiées à Juliette. Le *Naufrage...* est dédiée à Mlle Caliste Dupéroux. Les autres titres du recueil sont les suivants : *L'Absence* (dédiée à Mlle Rosalie L.***), *La Plainte* (à Madame la baronne de Férussac), *La Chasse* (à Mme la marquise de Couronnel), *l'Aveu* (à Mlle Rosalie Leroy), *Oublions-le* (à Mlle Eléonore L.***) et *L'Amant discret* (à Madame ***). Deux compositions (*La Chasse* et *Le Naufrage...*) sont des « nocturnes » ; toutes les autres sauf *Rochers inaccessibles*, sans sous-titre, sont qualifiées de « romances ». Toutes les vignettes ont été lithographiées par Langlumé tandis que trois des partitions (*L'Aveu*, *Oublions-le* et *Le Naufrage...*) sont indiquées comme ayant été gravées par « Mme Lamourette, rue Mazarine n° 40 ». Sous chaque vignette, toujours selon une dispostion typographique différente, figurent le titre de l'œuvre, le nom de l'auteur (« James P », « J. Pradier » ou « James Pradier ») et le nom de la dédicataire. Cinq des neufs compositions du recueil comportent trois strophes, trois compositions en comportent quatre et *La Chasse* en comporte cinq.

Les thèmes préférés par Pradier sont ceux du romantisme lamartinien. On en retrouve des échos précis dans sa correspondance, notamment dans certaines lettres à sa femme. Ainsi, en septembre 1841 (?), il se lamente : « J'ai tout perdu, oui, tout. [...] Hélas, où sont-ils, ces sentiments [d'amour et d'amitié] ? Ils fuient, accablés par la plus noire ingratitude. » Et dans sa romance intitulée *La Plainte* on relève ceci : « Je croyais au bonheur, je devais l'espérer, mais hélas ! il a fuit comme une ombre légère [...] J'ai tout perdu, oui tout ! et n'ai plus qu'à mourir. » Une lecture attentive fait ressortir d'autres parallèles du même type.

Pradier a certainement composé d'autres romances. Il en joint deux (sans musique) à deux lettres à Louise (1832 et 1842). Les brouillons de plusieurs autres, également absentes du recueil de la Bibliothèque nationale, se trouvent dans un petit cahier conservé par ses descendants. Notons que son fils John, auquel il a transmis son goût pour la musique, sera élève du Conservatoire de Paris et composera plusieurs pièces pour piano et pour orchestre.

181 Pradier par J.-E. Chaponnière.

Statuette en plâtre signée et datée de 1832 (H : 42 cm.). Genève, M.A.H., Inv. 1905-9.

Né à Genève en 1801, Jean-Etienne Chaponnière, dit John, suivit les cours de l'école de dessin avant de se rendre à Paris où il fréquenta de 1822 à 1826 l'Ecole des Beaux-Arts ainsi que l'atelier de Pradier. Après un long séjour à Naples il exécuta en 1829 le bas-relief joint au buste de *M.-A. Pictet* que Pradier avait achevé trois ans auparavant pour la Société des Arts (Catalogue n° 50). Il s'installa définitivement à Paris après 1830. Ses lettres à Antoine Bovy, à Joseph Hornung et à son cousin le docteur Jean-Jacques Chaponnière, publiées par Gaspard Vallette, le montrent vivant alors dans une situation précaire et en proie à une santé chancelante. Sa statue en plâtre représentant *Une captive de Missolonghi au tombeau de Lord Byron* remporta un grand succès au Salon de 1833 et lui valut la commande d'un bas-relief pour l'Arc de Triomphe, *La Prise d'Alexandrie en Egypte par l'Armée française*. Epuisé, dit-on, par ce dernier travail, il mourut en Suisse, où son frère l'avait ramené, le 19 juin 1835.

Avec sa *Captive* au Salon de 1833 Chaponnière avait exposé plusieurs œuvres de petites dimensions, dont la statuette de Pradier présentée ici, une autre de Juliette Drouet (voir la notice suivante) et une troisième, *Mlle C.*, dont le modèle était sans doute Claire Pradier, âgée alors de six ans. La statuette de Pradier était en bronze, les deux autres en plâtre. Son portrait de Juliette avait été achevé en novembre 1831 et dès cette époque il avait projeté d'exécuter celui de Pradier en vue du prochain Salon (lettre de Pradier à Juliette Drouet, vers le 11 novembre 1831). Il fut effectivement terminé au début de 1832 mais l'épidémie de choléra fit annuler le Salon. Une épreuve en plâtre fut exposée le 9 juin 1832 à une séance de la Société des Arts de Genève. Chaponnière offrit une autre épreuve en plâtre au baron Gérard.

Pradier est représenté debout, revêtu d'une redingote et d'un pantalon collant, chaussé de bottes, la jambe gauche passée devant la droite, la main gauche tenant un ciseau et s'appuyant sur une liasse de dessins posée sur le *Torse du Belvédère* (Vatican). La main droite a le pouce passé dans la poche du pantalon et relève la redingote sur la hanche.

Plusieurs critiques ont commenté les statuettes exposées par Chaponnière en 1833. Lenormant notait qu'elles étaient composées « avec goût » et exécutées « avec finesse », la « nature » étant « toujours bien en vue et rendue dans un sentiment qui n'exclue pas la noblesse ». Le *Voleur* y décelait « l'influence des attitudes et des vêtements que la mode actuelle a imposés à l'auteur. » Laviron jugeait la statuette de Pradier « d'une grande vérité, et pleine de détails bien sentis », en regrettant pourtant que la tête fût « d'une exécution confuse ». Le modèle, ajoutait-il, « se reconnaît à autre chose qu'à l'expression de sa physionomie, qui manque de cette suffisance et de ce contentement de sa personne qui distinguent M. Pradier. »

182 Juliette Drouet par J.-E. Chaponnière.

Statuette en plâtre, signée et datée de 1832 (H : 42 cm.). Photographie d'après un original perdu. Genève, M.A.H.

L'iconographie de Juliette Drouet n'est pas très étendue. On a souvent reproduit son portrait à l'huile par Champmartin (Maison de Victor Hugo) et son portrait gravé par Léon Noël (voir la notice suivante). Un buste exécuté vers 1847 par Victor Vilain,

élève de Pradier, appartient encore à ses héritiers. Sa statuette par Chaponnière, exécutée en 1831 et exposée en 1833, est pratiquement inconnue. Chaponnière a représenté Juliette revêtue d'un costume qu'elle aurait porté dans un de ses rôles au théâtre. Son ample robe de brocart avec manches à gigots est serrée à la taille par une ceinture. Elle porte sur la tête une couronne recouverte d'un voile qui enveloppe le cou. Sa main droite est posée sur un livre ouvert placé sur un socle élevé. Un titre est lisible sur le dos du livre : *Le Masque de fer*, drame d'Arnoul et Fournier dans lequel Juliette avait créé à l'Odéon, le 3 août 1831, le rôle de Marie d'Ostanges.

En 1831 Juliette était à l'apogée de sa carrière. « Auteurs, directeurs, agents de change, seigneurs russes et jusqu'à certain préfet de police se pressaient sur ses pas, comme autrefois les dieux à l'apparition de la belle déesse », commentait un observateur dans *La Rampe et les coulisses*. Mais à la suite d'une dispute avec le directeur de l'Odéon elle démissionna en octobre 1831 et se réfugia pendant quelques mois en Italie. Sa statuette venait d'être achevée. Pradier lui manda à Florence qu'il en avait offert une épreuve à un ami : « Il en est enchanté, tout le monde en veut. » En 1832, de Genève il lui écrivit le 22 avril : « Fais-moi le plaisir de dire à Chaponnière qu'il tâche de m'envoyer une épreuve de ton portrait, s'il le peut par occasion, pour laisser à la maison » (chez sa mère). On ne sait si ce vœu fut exaucé. Deux ans plus tard Pradier lui proposera d'exécuter comme pendant une statuette de Victor Hugo. « Il viendrait de temps à temps à l'atelier », lui écrivait-il naïvement. Mais Hugo a refusé cette offre de l'ancien amant.

183 Juliette Drouet par Léon Noël.
Lithographie parue dans *L'Artiste*, 1ere série, n° 4, 1832, après la page 220. Paris, Bibliothèque nationale, Département des Estampes, Ne 63 fol (collection Laruelle, t. 115, p. 37).

Achille Ricourt (1797-1879), fondateur et directeur de *L'Artiste*, se consacrait au lancement des aspirantes vedettes de son temps. Ainsi, il commanda à Léon Noël, qui se spécialisait dans les portraits d'artistes, ce beau portrait de Juliette Drouet accompagné d'un article par Alphonse Karr, qui fut alors l'amant de l'actrice. Karr évoque avec indulgence la carrière théâtrale de Juliette mais non sans constater ses faiblesses : « Elle sait tout ce qu'apprennent la nature et l'âme ; elle ne sait pas ce qu'apprennent les professeurs du Conservatoire. » Il donna ensuite une appréciation du portrait : « Quelques-unes de nos actrices peuvent peut-être disputer à Mlle Juliette le prix de la beauté, mais

aucune n'a cette pureté, cette jeunesse, cette naïveté de contours, qui rappellent les statues grecques, et à la fois cette poétique et expressive physionomie qui fait comprendre les héroïnes de Shakespeare. Aussi M. Léon Noël, dont les lecteurs de *L'Artiste* ont déjà apprécié le talent, a-t-il le regret de n'avoir pu fixer sur la pierre cette physionomie tour à tour passionnée et fatale, spirituelle et mordante. Il y a des limites à l'art, et les plus belles têtes de Van Dyck ne parlent pas. Lawrence seul aurait peut-être su rendre ces traits suaves et purs. » Karr termine son article en signalant que Juliette avait été l'élève du peintre de fleurs Redouté, qui la mettait « au nombre de ses meilleures élèves », et que « ces premières études se font sentir dans le goût, l'exactitude et le caractère des costumes de la jeune artiste », ceux-ci étant pour elle « l'objet d'une étude consciencieuse et sévère. »
Au même volume de *L'Artiste*, une vingtaine de pages avant le portrait de Juliette, figure un portrait de Victor Hugo, également dû à Léon Noël.

184 Pradier par Léon Noël

Lithograhie, 1831. Paris, Bibliothèque nationale, Département des Estampes, Ne 63 fol.

Voir notice précédente. Noël était à cette date le voisin du sculpteur dans la rue des Beaux-Arts : il habitait au 5, Pradier au 4 bis.

185 Claire Pradier à sa mère, Saint-Mandé, 29 mai 1845.

L.a.s. 2 f. (1 p. 1/2). Adresse : « Madame Drouët / 12 rue St Anastase (Marais) / Paris. » Genève, Bibliothèque publique et universitaire, Département des Manuscrits, Ms. fr. 1312.

La plupart des lettres de Claire à sa mère ont été dispersées après la mort de celle-ci. Les héritiers de Juliette en avaient néanmoins conservé un lot important. Acquis tout récemment (1983) par la Bibliothèque de Genève, ce lot comportait, outre quelques pièces diverses, quarante-six lettres de Claire à Juliette, plus dix-huit de Juliette à Claire, huit de Pradier à Juliette et une de Pradier à Claire. Presque entièrement inédite, cette correspondance est d'un intérêt exceptionnel pour notre connaissance de la vie de Claire et de ses rapports avec ses parents.
Après avoir été élevée par Mlle Watteville, Claire fut installée en 1836, à l'âge de neuf ans et demi, dans une pension de Saint-Mandé. Devenue sous-maîtresse après quelques années, elle se présenta en juin 1845 aux examens d'institutrice. Lors du premier son père la recommanda à l'un des examinateurs, M. Barrière. Mais cette recommandation, comme Claire l'explique ici à sa mère, ne pouvait guère lui être utile :

Ma mère bien aimée,
J'ai reçu hier en même temps que ta lettre un mot de mon père et ce m'a été un grand bonheur que pour la première fois deux lettres de mon père et de ma mère tant aimés m'arrivent ensemble. Il a écrit à Mr Barrière mais comme il ne l'a pas fait en me désignant sous mon vrai nom cette recommandation est perdue puisque je ne verrai pas ce monsieur et qu'ainsi il ne me connaîtra pas. Je n'ai toujours pas de lettre, ce qui me fait croire que ce ne sera que pour jeudi prochain. Si tu voyais, ma mère chérie, quelque remède à la distraction de mon père, voudrais-tu avoir la bonté de le lui faire dire par Me Lanvin. [...]
Ma petite Charlotte [la fille aînée de Pradier] trouve le temps bien long de ne pas te voir, elle t'embrasse bien fort. Mes compliments respectueux au bien bon monsieur Toto. J'ai prié le bon Dieu pour son beau-père.

Vexée par l'erreur de Pradier, Juliette manda aussitôt à Victor Hugo : « J'ai envie d'écrire à la mère Lanvin pour qu'elle lui dise de réparer cette bévue. » On ignore si Juliette donna suite à son projet. L'examen eut lieu le 12 juin ; Claire fut recalée. Elle réussit l'année suivante, en février, une nouvelle épreuve, mais échoua en mars à l'examen final. Y a-t-il eu à ce moment-là, comme certains indices le font croire, une tentative de suicide ? Claire tomba si gra-

vement malade qu'elle dut quitter la pension. Pradier l'installa dans une maison de la rue La Fontaine à Auteuil. C'est dans cette maison n° 56 que, veillée par sa mère, elle mourut le 21 juin 1846 après une longue et déchirante agonie.

Louise Pradier

186 Pradier à Louise d'Arcet, Paris, printemps, 1833.

L.a.s. 2 f. (1 p. 1/2). Adresse : « à Madame / Madame Dupont/ à la Monnaie. » Paris, collection de la famille Pradier.

Fille et petite-fille de chimistes célèbres, Louise d'Arcet passa son enfance à l'Hôtel des Monnaies, quai Conti, où son père était directeur des essais. Le 16 janvier 1832, à dix-sept ans, elle épousait un jeune architecte, Antoine-Florent Dupont, fils d'un marchand de vin et ami de l'architecte Henri Labrouste. Légataire universelle, elle hérita de tous ses biens, dont trois grandes maisons de rapport.
Pradier avait connu la famille d'Arcet lors de ses premières études à Paris, avant la naissance de sa future épouse (Joachim Lebreton, qui protégea ses débuts, avait épousé une des deux tantes de Louise), et sans doute a-t-il fait la cour à Louise en même temps que Dupont. Ainsi, en décembre 1832, il lui dédiait une romance dans laquelle il évoquait « celui dont l'existence entre ses bras dura tout un printemps ». Et il ajoutait, étourdiment : « Pour moi, ce fut un siècle de souffrance, un siècle entier... j'en comptais les instants. »

On possède six lettres adressées par Pradier à Louise après la mort de Dupont et avant son mariage avec elle en août 1833. Celle que nous avons sélectionnée à dû être écrite quelques mois avant le mariage :

Merci, merci cent fois, chère Louise. Pendant que je m'occupais de la commission dont vous m'aviez chargée vous étiez assez bonne de penser à moi et m'en envoyer la preuve. [...]
Chère Louise, que la jalousie, l'envie et la malveillance de certaines gens ne viennent jamais troubler le bonheur que mon imagination aime à se créer... Fiez-vous à une âme pure qui n'éprouve que de nobles sentimens pour vous... Plutôt mourir cent fois, plutôt rester seul, isolé de tout le monde, que de vous tromper un seul instant. C'est un devoir pour de certains, pour moi c'est l'honneur, l'amour, la vie que je chéris depuis que je vous aime. Dites-moi je vous supplie que je ne vous ai pas offensée en laissant ma plume tracer ce que ma tendresse m'inspire avec trop de témérité, peut-être. [...]

Au mois de juillet 1833 la mère de Pradier donnait, par acte notarié dressé à Genève, son consentement officiel au mariage. La cérémonie civile eut lieu le 27 août à la mairie du 10e arrondissement (6e actuel) en présence des parents de Louise, de son oncle maternel Alexandre Choron (directeur du conservatoire de musique classique), du docteur Jules-Germain Cloquet (qui avait épousé la cousine de Louise, Juliette Lebreton), de J.-E. Chaponnière et Antoine Bovy, élèves et amis de Pradier, et du maire adjoint Auguste Bessas de la Mégie, dont Pradier ferait plus tard la statuette. La cérémonie religieuse fut célébrée « en double », à l'Oratoire et à Saint-Germain-des-Prés, Pradier étant protestant et Louise catholique. Les nouveaux mariés passèrent leur lune de miel en Suisse et en Savoie. Au mois de novembre Louise était enceinte.

187 Pradier par Charles-François Phelippes.

Huile sur toile, Salon de 1835 (93 × 69 cm). Genève, MAH., Inv. 1885-12.

Le portraitiste Charles-François Phelippes, né à Paris vers 1790, mort en 1867, élève de David, exposa au Salon de 1833 à 1835. Il semble avoir été intimement lié avec le

ménage Pradier, ayant signé en tant que témoin les actes de naissance de leur deux premiers enfants, Charlotte, née en 1834, et John, né en 1836.
Son portrait de Pradier figura au Salon de 1835. Il y exposait en même temps, sans doute sous le même numéro, un portrait de Madame Pradier, non cité dans le livret du Salon. Les deux ouvrages ne furent pas signalés par la plupart des critiques. Le *National* du 13 avril 1835 remarqua cependant qu'ils étaient « faits avec conscience et talent » tandis que l'auteur d'une *Critique du Salon de 1835 par une société d'artistes* les jugea « assez bien ». Un critique de *L'Artiste* (t. VIII, p. 128) les attribua par confusion au peintre Goyet.
John Pradier, dans son journal intime, mentionne la visite d'un certain Alexandre Rozier, artiste peintre demeurant à Versailles, qui, le 20 mai 1880, au nom d'un marchand de tableaux, lui demanda de certifier l'authenticité de ce portrait, proposé à l'achat pour le Musée de Versailles. Cette proposition n'eut pas de suite et l'œuvre entra en 1885 dans les collections du Musée d'Art et d'Histoire de Genève.
Phelippes a représenté Pradier à mi-corps et de trois-quarts, assis sur une chaise à dossier bas, le bras droit replié sur celui-ci, la main gauche reposant sur la cuisse, le regard dirigé vers le spectateur. Il porte un collier de barbe avec moustaches et une petite barbe à l'impériale.
Signalons au musée Carnavalet un portrait anonyme de Pradier à la pierre noire, réhaussée de pierre blanche(H : 20, L : 15 cm.), qui a peut-être servi d'étude pour le portrait à l'huile par Phelippes. La pose du modèle est pareille, avec cette seule différence que la main droite est levée et tient entre l'index et le pouce un crayon, exactement à la manière de la statue de Rousseau. Phelippes aurait d'abord projeté de faire un « pendant » à cette statue, dont l'inauguration eut lieu à Genève quelques jours avant l'ouverture du Salon où il exposa son portrait de Pradier.

188 La « Campagne » de Pradier à Ville-D'Avray.

Dessin de Jacques-Auguste Régnier, lithographie d'Engelmann et de Jean-Jacques Champin, parue dans : Jacques-Auguste Régnier, *Habitations des personnages les plus célèbres de France, depuis 1790 jusqu'à nos jours* (seize livraisons à partir de 1832).

« Madame Pradier faisait avec beaucoup d'amabilité et de grâce les honneurs de ses salons, l'hiver, quai de la Monnaie ; l'été, dans la jolie villa que le célèbre statuaire possédait à Ville-d'Avray : la foule qui se pressait à la porte était nombreuse, aussi combien il s'y est vu d'illustrations en tous genres !... » Nous citons la comtesse de Bassonville, qui consacre un chapitre de ses *Salons d'autrefois* au « Salon Pradier ». Elle se trompe d'adresse à l'égard des réceptions d'hiver : le ménage Pradier habitait quai Voltaire. A moins que, avant d'y emménager en 1834, Louise n'ait parfois tenu salon dans les appartements de son père... Quant à Ville-d'Avray, Pradier y avait acquis une « campagne » dès 1830, deux mois avant la Révolution de Juillet et trois ans avant son mariage. Cette acquisition venait couronner en quelque sorte, sur le plan de la réussite sociale et financière, la série de succès qu'il avait remportés au cours des trois années précédentes. Vers le même moment il prenait possession d'un nouvel atelier spécialement aménagé pour son usage au palais de l'Institut.
La propriété comprenait à l'origine une grande maison à deux étages (partiellement visible à gauche sur le dessin de Régnier) et un terrain de trois arpents et demi. Le prix en était de 35 000 francs. Après l'avoir entièrement payée en octobre 1831, Pradier s'était empressé de faire construire vis-à-vis de la maison, moyennant un emprunt de 29 000 francs, un pavillon « à l'italienne » (représenté à droite). C'est probablement dans ce pavillon qu'il habitait le plus souvent lorsqu'il séjournait à Ville-d'Avray, la maison principale était mise en location. Ecrivant en 1834 à un locataire potentiel, il donnait de l'ensemble la description suivante :

Ma campagne se compose de deux corps de bâtiments : un pavillon à l'italienne et une maison pour une grande famille. Cette maison est meublée. Il y a 4 chambres à coucher de maître, un grand salon fraîchement décoré, un billard, salle de bains, salle à manger, grande cuisine, plusieurs chambres claie à resserres (?), plusieurs chambres de domestique, écurie et remise. La grandeur du tout et d'à peu près 5 arpents (*sic*). Le jardin est très couvert. Il y a de forts beaux arbres, une petite pièce d'eau, un bateau, un petit pavillon sous l'ombrage, une grotte, des statues, fruits en assez grande quantité, basse-cour, serre, arbres étrangers en caisses pour orner le devant de l'habitation tant dans la cour que le devant de la maison du côté du jardin, etc., etc. Le potager n'est presque rien et les fleurs y sont en abondance et du 1er choix.
A plusieurs reprises Pradier songera à se débarrasser de cette propriété afin d'amortir ses dettes. « Espérons donc encore un

peu, écrit-il à Juliette Drouet dès 1834, sur la vente de cette malheureuse campagne. » Il la conservera pourtant jusqu'en 1849. Elle sera acquise alors par François-Nicolas Guillaume, le parrain de sa fille Thérèse.

Nous sommes mal renseignés sur les circonstances qui ont amené Pradier à louer vers 1840 une autre maison de villégiature dans la rue La Fontaine à Auteuil, vis-à-vis le hameau Béranger et près de la maison de Musard. Là, écrit Amédée Fayol, « bals et fêtes se succédaient [...] On s'amusait follement à Auteuil. Jules Janin était de toutes ces réunions charmantes et libres ; une seule contrainte, pourtant, était imposée : « La beauté est de rigueur », spécifiait la maîtresse de maison, sur ses billets d'invitation. » (*Auteuil au cours des âges*, Paris, 1947, p. 146.)

189 Louise Pradier par Pradier.
Statuette en plâtre patiné (H : 28 cm.). Signée et datée sur le tronc d'arbre : « J. Pradier / 1839. » Photograpie d'après l'original, collection de la famille Pradier.

Penchée légèrement en arrière et visiblement enceinte, Louise s'accoude du bras gauche à un tronc d'arbre qui s'élève jusqu'au niveau de sa taille et sur lequel est drapé un châle ou un manteau. Elle revêt une ample robe décolletée à petites manches bouffantes, serrée à la taille par une ceinture à longs pans drapés. Les cheveux, partagés par une raie au milieu, sont tirés en deux bandeaux plats vers la nuque où ils se relèvent en chignon. Au moment de poser, Louise était à deux ou trois mois de la naissance de sa fille Thérèse, dont elle accouchera le 3 juillet 1839. Pradier a su plus tard qu'il n'était pas le père de cette enfant.

190 Pradier à sa femme, Livourne, 23 septembre, 1841.

L.a.s. 2 f. (3 p.). Papier bleu. Adresse : « Madame / L. Pradier / Quai Voltaire / N° 1 Paris. » Cachet postaux : Marseille, 28 septembre 1841, et Paris, 1er (?) octobre 1841. Paris, collection privée.

« Monsieur Pradier, lisons-nous dans les *Mémoires de Madame Ludovica*, éprouva quelque injustice du gouvernement et se décida à partir pour l'Italie porter son talent. Ce fut une grande joie pour Ludovica que ce départ et de grands projets roulèrent dans son imagination. D'abord elle allait arranger toutes ses affaires d'argent, qui commençaient à reprendre une tournure effrayante, et puis, elle allait pouvoir choisir un amour dont elle voulait devenir folle. » On ignore de quelle « injustice » Pradier avait été victime. Fut-ce l'échec de son groupe monumental, *La Royauté publiant l'amnistie*, destiné au Palais Bourbon ? Dès le printemps de 1841 il annonçait son départ au directeur des Musées : « Cher de Cailleux, Ingres est en route pour Paris ; à mon tour à m'aller retremprer un peu. [...] J'en ai besoin pour faire un dernier effort, pour faire un ouvrage qui épuisera vie et argent. » Et le 10 juillet il informait Joseph Marin qu'il partait dans deux mois à Rome pour y exécuter « de grands travaux ». Accompagné de ses élèves Guillaume et Lequesne et de son praticien Aubin, il se mit en route vers le 15 septembre et, après avoir fait escale à Lyon et à Avignon, il s'embarqua avec Guillaume le 21 à Marseille. Passant par Livourne et Florence, il arriva à Rome le 27. Treize jours de trajet — ce fut relativement rapide pour l'époque.

Les lettres qu'il adressa à Louise en cours de route et pendant son séjour à Rome sont parmi les plus longues et les plus intéressantes de sa correspondance. Celle que nous avons sélectionnée décrit en termes pittoresques sa traversée orageuse de Marseille à Livourne :

Grâce à Dieu, nous voilà sur terre, et j'en suis encore tout malade et tremblant, et ce ne sera plus à la mer que je laisserai ma dépouille. Je serais mort mille fois que je n'aurais pas tant souffert. Nous avons donc laissé la terre de France, et je dirai, moi, avec regret. Mon dernier regard s'est jeté sur elle en soupirant bien tristement. Quelque chose me disait que j'avais tort... [...] J'étais avec Guillaume, sans aucune autre connaissance. On sonna bientôt le souper. J'essayai de descendre et de manger, mais déjà je commençais à éprouver les symptômes du mal de mer. Je laissai donc le reste de mon souper et m'en fus sur le pont, chercher à respirer de l'air. Mais ce fut en vain et je me jetai au pied du grand mât près la cheminée. Je m'étendis et voilà ma position jusqu'au dernier moment [...] Le lendemain du départ, après cette mauvaise nuit passée, le vent fut plus fort et les maux plus douloureux. La pluie commença sur la fin de la journée et le battant (?) ne marchait pas bien. On s'aperçut qu'une clavette s'était détachée. On arrêta le bateau tout à fait et on se mit à restaurer l'avarie. Ceci me fit prévoir au même désagrément plus tard. En effet, après quelques heures d'orage, éclairs, tonnerres, accompagnés d'une pluie à sceau, le bâteau fut de nouveau obligé d'arrêter. [...] Tout le monde était malade, ou le paraissait. Quand j'osais ouvrir les yeux j'entrevis le vieux député Fulchiron qui soutenait cela comme les attaques des journaux. Vieille ganache, j'ambitionnais et son âge et sa santé. Enfin, nous voilà dans le plus bel appartement de Livourne. Il nous coûtera cher, mais je crois que rien ne peut nous dédommager de notre misère passée. [...] Voilà une fameuse leçon. [...] »

Et dans la marge gauche de la première page il ajoute un mot pour sa « chère bonne petite Charlotte », âgée alors de sept ans.

Ce séjour à Rome devait se prolonger jusqu'au printemps de 1842. Louise l'y rejoindra, avec John, en janvier. Dans les lettres qu'il lui adressa on peut suivre semaine par semaine ses activités quotidiennes et le progrès de ses travaux. Après un mois ou deux il renonce à y établir, comme il l'avait d'abord projeté, un atelier permanent. Mais avant de regagner Paris, il terminera, outre plusieurs statuettes, les modèles en plâtre de son *Christ en croix* pour le tombeau Demidoff et de son groupe de *Polyphème surprenant Acis et Galatée*.

191 Pradier à son avoué Charles-Raymond Trou, Paris, vers le 11 décembre 1844.

L.a.s. 1 f. (1 p.). Papier bordé de noir. Paris, collection privée.

Vers le début de 1839, selon les *Mémoires de Madame Ludovica*, Pradier apprit la liaison de sa femme avec le peintre Louis Jadin. C'est à partir de ce moment, semble-t-il, que ses rapports avec elle ont commencé à se détériorer. Pendant longtemps, cependant, il s'efforça d'adopter une attitude conciliante. « Ce n'est point à

moi à dicter ta conduite, car je craindrais [d']être injuste à mon tour », lui écrivit-il un jour, à la suite d'un incident particulièrement alarmant. Mais elle continua dans la même voie, multipliant dettes et infidélités à tel point que Pradier craignant surtout d'être ruiné, se renseigna à la fin de 1842 sur les modalités d'une séparation légale. Deux ans plus tard il prit le parti de la faire surveiller et, le 11 décembre 1844, accompagné d'un commissaire de police, il réussit — ou peu s'en fallut — à la surpendre en flagrant délit d'adultère. Quelques heures après cet événement, ou le lendemain matin, il adressa à l'avoué Raymond Trou ce court message :

Mon cher Trou,
Voyez vite à faire payer ou attribuer les billets qui sont à cette adresse et venez me voir car j'ai bien des choses à vous dire. Nous avons fait enfin un procès-verbal. Seulement ils se sont échappés par-dessus les toits. Mais à la maison elle a avoué au commissaire, espérant qu'on ne ferait pas de bruit à cause de *sa mère* et sa sœur.
Adieu, tout à vous,
J. Pradier

Différents journaux racontèrent le drame auquel ce billet fait allusion. Plus tard, au lendemain du jugement en séparation, la *Gazette des Tribunaux* du 4 janvier 1845 en donna le récit suivant :

[Pradier] sut bientôt qu'il pourrait facilement obtenir les preuves qu'il cherchait ; et, un jour du mois de décembre, il se présenta, assisté d'un commissaire de police, dans une maison de la rue du Dauphin [aujourd'hui rue Saint-Roch], où sa femme avait loué une modeste mansarde : un avis certain lui avait appris que les deux coupables s'y trouvaient réunis. Mais ceux-ci, sans doute, avaient aussi leur police qui veillait pour eux, car ils furent bientôt prévenus : et lorsque le magistrat pénétra dans la chambre où le procès-verbal devait se dresser avec toutes les circonstances les plus positives, les deux coupables avaient disparu. L'inspection des lieux ne tarda pas à démontrer qu'ils avaient pris la fuite par la fenêtre ; et les toits, alors couverts d'une couche épaisse, révélaient par des empreintes inégales le chemin suivi par les deux fugitifs. Les suivre dans cette voie périlleuse, c'est ce qu'on n'osa faire, car la pente des toits était rendue plus dangereuse encore par la neige et par la glace [...]

Pradier retrouva son épouse à l'appartement du quai Voltaire, lisant tranquillement au coin du feu. Il parvint cependant, en présence du commissaire, à lui arracher des aveux. Sans doute avait-il promis, comme son billet à Trou le laisse entendre, de ne pas faire de « bruit » à cause de Mme d'Arcet, en deuil, et à cause de la sœur de Louise, qui était sur le point de contracter mariage. Mais quelques jours plus tard, malgré cette promesse, Louise recevait une sommation de comparaître le 19 décembre devant le président du Tribunal civil, Debellyme, « pour entendre les observations de ce magistrat » (voir notice suivante).

192 Louise Pradier à son époux, Paris, vers le 17 décembre 1844.

L.a.s. 2 f. (1 p.). Papier bordé de noir. Adresse : « *très pressée* / Monsieur Pradier/ rue de l'abbaye N° 3 / *Paris*. » Paris, collection privée.

Sommée de comparaître devant le tribunal civil après l'épisode de la rue du Dauphin (voir notice précédente), Louise, interdite, adressa ce billet à Pradier.

Je suis désolé de ne pouvoir répondre à l'empressement que vous avez de me voir hors de chez vous, mais mes intérêts déjà si compromis par suite de votre manque de foi me forcent à reculer ce départ qui pour moi est le plus cher de mes désirs. En tous points vous manquez à votre parole puisqu'une comparution m'arrive du Palais et que de plus vous avez hâte de raconter à tout le monde vos griefs contre moi. Empressez-vous donc de donner des ordres contraires aux gens à votre service afin que je puisse dans (*sic*) un nouveau scandale rentrer chez moi ce soir.
Louise Pradier

Une autre main a daté ce billet du 16 décembre. Mais selon le procès-verbal de l'audience du 3 janvier 1845, c'est le 17 décembre 1844 que Louise fut sommée de comparaître le 19. Ainsi, sa missive indignée a dû être écrite ce jour-là et non le 16. Grâce au procès-verbal du 3 janvier, dont le notaire de Pradier conserva une minute (Archives nationales étude Guénin, XCI-1963), il est possible de connaître les principales étapes du procès. Il apparaît donc qu'après l'épisode du 11 décembre Pradier s'est hâté de faire parvenir au président Debellyme une requête détaillant la conduite « criminelle » de sa femme (tant sur le chapitre des infidélités que sur celui des dettes contractées à son insu) et dans laquelle il requérait une séparation de corps et de biens ainsi que la garde des enfants. Les deux époux comparurent le 19 décembre devant Debellyme qui, après avoir constaté l'impossibilité d'une réconcilia-

tion, indiqua « pour lieu de résidence de la dame Pradier, pendant toute la durée de l'instance, le couvent de la Congrégation, situé rue Picpus à Paris ». Mais par une autre ordonnance en date du 24 décembre Louise fut autorisée à résider dans l'établissement des Néothermes (un vaste et luxueux établissement hydrothérapique pour malades riches), rue de la Victoire n° 48. Ce même jour elle fut assignée à comparaître devant la première chambre du Tribunal civil de la Seine. A l'audience du 3 janvier Pradier était représenté par l'avocat Paillet, assisté de Raymond Trou, et Louise par l'avoué Glandaz. Après avoir entendu les plaidoiries de Trou et Glandaz la cour déclara Pradier séparé de corps et de biens. Malgré une tentative de la part de Louise pour garder la petite Thérèse, les trois enfants restèrent confiés aux soins exclusifs de leur père.

Ce jugement du 3 janvier ne marqua nullement la fin des procédures légales : il fallait, en premier lieu, débrouiller les affaires de Louise. Le notaire Guénin, chargé de la liquidation, la rendit responsable de 108 000 francs de dettes. Mais il y eut encore d'autres procès et des complications de toutes sortes (voir notices suivantes).

193 Pradier à son avocat Alphonse-Gabriel Paillet, Paris, début janvier 1845.

2 f. (2 p. 1/2). Paris, collection privée.

On trouvera au t. III de la *Correspondance* de Pradier un dossier important relatif à sa séparation d'avec Louise. Outre la requête qu'il adressa au président Debellyme à la suite du flagrant délit, Pradier a rédigé plusieurs lettres explicatives à l'intention des hommes de robe. Parmi elles, celle-ci, à laquelle il a joint une liste sommaire de ses revenus en 1844. Cette liste révèle en particulier l'état de ses travaux et l'importance de ses gains. Sous le titre : « Reçu en 1844 pour les travaux de sculpture en marbre et loyers », Pradier cite en premier lieu ses deux statues de la fontaine Molière, soldées par un dernier acompte de 16 000 francs. Viennent ensuite sa statue de *Cassandre*, payée 11 000 francs par le ministre de l'Intérieur ; les bustes du *Général Feuchères* et du *Duc d'Orléans* (4 000 francs chacun) ; un acompte de 10 000 francs reçu du comte Demidoff pour le *Christ en croix* destiné au tombeau de Paul Demidoff ; un autre acompte de 15 000 francs sur la statue du *Duc d'Orléans* pour le Musée de Versailles ; 5 000 francs sur les douze *Victoires* du Tombeau de Napoléon, 1 200 francs sur les médaillons du monument de La Harpe en Suisse et 5 000 francs sur la statue de *Jouffroy* pour Besançon. A ces montants s'ajoutent 3 700 francs d'honoraires de l'Institut, 3 000 francs de loyer de sa « campagne » à Ville-d'Avray, plus 10 000 francs rapportés par trois maisons appartenant à sa femme. Il mentionne enfin un bloc de marbre vendu au sculpteur Gayrard (3 500 francs), un petit bronze pour une pendule (400 francs) et diverses statuettes non identifiées (3 000 francs). Montant total : 94 800 francs, somme considérable, même lorsqu'on tient compte des frais de marbre, d'atelier et de praticiens qu'elle devait couvrir. Au bas de sa liste Pradier signale aussi ses travaux en cours au début de 1845 : la *Phryné*, un buste de son défunt beau-père, « un groupe d'une descente de croix qu'on va commencer en marbre » (la *Pièta*), ainsi que « plusieurs modèles faits statuettes ». Sa lettre explicative à Paillet commence au verso de la liste :

Voilà, très cher Monsieur Paillet, ce que je vous envoye pour toute défense contre les injures, les calomnies qu'une malheureuse femme que je crois folle dit pour chercher à couvrir ses fautes. [...] Vous voyez par le travail d'une année quels efforts j'ai dû faire pour essayer de tarir la source de mes peines actuelles et passées. Dix sculpteurs ne pourraient en travaillant fortement faire ce que j'ai fait. Etant trompé, ne sachant rien, j'allais, j'allais, et enfin le mal a son comble vint jusqu'à moi. [...] Vous voyez, cher Monsieur Paillet, est-ce de la vertu ?... Croyez vous qu'il me fût possible de penser une minute à autre chose qu'à user ma tête et mon génie dans mon atelier depuis le matin jusqu'au soir. [...] Mais hélas, après tant de douleurs, de tourments, le physique et l'esprit fatigués, usés, comment pourrais-je reprendre mes travaux et quel espoir puis-je avoir pour mes pauvres enfants ? [...]

Tout le mois de janvier se passa en tractations au sujet des dettes et du partage des biens. Pour « terminer ce misérable procès », dont la publicité, craignait-il, pouvait nuire à la sœur et au frère de Louise, Pradier proposait dès le 8 janvier, dans une lettre à l'avoué Trou, d'abandonner à Louise sa propriété de Ville-d'Avray, avec cette condition, qu'elle réglât elle-même tous « dettes, billets contractés par elle, bijoux, mémoires, meubles, etc. » et qu'elle lui restituât une somme de 20 000 francs. Louise accueillit cette proposition par un refus péremptoire.

194 Liste par Pradier des objets qui lui auraient été volés par sa femme après l'épisode du 11 décembre 1844.
1 f° (1 p.). Paris, collection privée.

Voici une autre liste dressée par Pradier à l'intention de ses avocats. En haut figure cet intitulé : « Une partie des objets emportés par Mme Pradier pendant les 6 jours qu'elle est restée chez moi et que je lui accordai après la signification faite par moi d'en sortir. » Dans la marge gauche Pradier a ajouté : « Le tout estimé au-dessous de la valeur 1re. » Il signale en tête de la liste « une rivière, un tour de tête et boucles d'oreilles » évalués à 10 000 francs. Viennent ensuite une broche en diamants (2 000 francs), « un gros anneau avec diamants donné par la Reine des Belges » (1 500 francs), « un bracelet donné par la Maréchale Soult avec diamants (2 000 francs) et « une broche avec le portrait du Roi, camée gravé par *moi*, entourage d'or ciselé et émaillé (300 francs). Il cite encore d'autres camées gravés par lui-même, broches, bracelets, montres, une médaille d'argent donnée par la Ville de Genève (sans doute pour l'inauguration du monument Rousseau), robes, cachemires, fichus, bas, mouchoirs, « une amazone, selle et chapeau d'homme », etc., plus « un mobilier emporté de Ville-d'Avray et de Paris » qu'il évalue à 2 000 francs. Le tout pour un montant total de 30 300 francs. Au bas de la liste, à côté du total, il ajoute : « Je ne compte pas ici le mobilier donné par elle au fils Dumas. Je n'en ai pas encore le chiffre qui est haut... et tant d'autres... » Cette accusation lui vaudra une cynique riposte de la part de Dumas fils (Catalogue n° 197).
Comme l'indique un autre document rédigé par Pradier, une partie des objets énumérés avait été vendue par Louise ou mise au Mont-de-Piété. Au début de février elle réclama par l'intermédiaire du notaire Guénin une copie de cette liste. Le 10 du même mois, peu avant de quitter les Néothermes, elle informa Raymond Trou qu'elle engageait un commissaire priseur pour faire estimer ses vêtements afin, disait-elle, de se mettre « à l'abri des estimations élevées de [s]on mobilier de corps ». Les tractations se prolongèrent pendant plusieurs mois. L'état liquidatif soumis le 10 mars par Guénin démontra que les dettes accumulées par Louise se chiffraient au-delà de 100 000 francs. Pour y faire face elle emprunta en mars, avec l'autorisation de Pradier, un montant total de 52 000 francs, en affectant d'hypothèques ses trois maisons ainsi que la propriété de Ville-d'Avray. Le 25 avril, à la requête de Pradier, le tribunal nomma Raymond Trou son conseil judiciaire. Le 29 avril, dans une lettre à celui-ci, elle promettait de restituer à Pradier « la bague et la médaille ». Nouvelle promesse le 8 mai, en exigeant toutefois que Pradier lui rende son bracelet de mariage. « Donnant, donnant », lança-t-elle pour conclure.

195 Ordonnance du Tribunal de Ière instance renvoyant Louise Pradier devant le Tribunal de police correctionnelle, Paris, le 25 janvier 1845.
2 f. (3 p.). Sur la première page, en haut et à gauche : timbre royal de 70 c. Paris, Bibliothèque d'Art et d'Archéologie, carton 41.

Le jugement du 3 janvier avait entériné la séparation de corps et de biens. Restaient cependant les charges criminelles contre Louise et son amant. Une ordonnance rendue le 25 janvier par les juges de la quatrième chambre du Tribunal de première instance, « conformément à l'art. 127 du code d'instruction criminelle » aboutit aux conclusions suivantes :

Attendu qu'il en résulte charges suffisantes contre la fe Pradier, de s'être rendue coupable d'adultère et notamment le onze décembre dernier, culpabilité établie par diverses circonstances non constatées par un procès-verbal dressé par le commissaire de police à la date sus indiquée et enfin par les aveux de l'inculpée elle-même.
Attendu qu'il ne résulte pas contre le Sr Puis charges suffisantes de s'être rendu complice du délit sus nommé, qu'il n'y a en effet contre cet inculpé ni lettres produites ni flagrant délit constaté, seules preuves autorisées par la loi contre le complice vu l'art. 337 du code pénal.
Renvoyons ladite femme Pradier devant le tribunal de police correctionnelle pour y être jugée suivant la loi ; disons qu'il n'y a pas lieu à suivre contre Puis.
Fait à Paris au palais de Justice le 25 janvier mil huit cent quarante cinq. Signé Laffeuillade, Bourgain, Theurié.

Suit une déclaration de l'huissier qui certifie avoir remis cette copie à Pradier le 28 janvier en l'informant qu'il n'avait « qu'un délai de vingt-quatre heures pour se pourvoir contre ladite ordonnance ». Dans la marge gauche on lit, de la main de Pradier : « bon pour pouvoir, J. Pradier ».
Il semble bien que Pradier ait retiré sa plainte contre Louise. En effet, on ne trouve nulle trace dans les journaux ou ailleurs d'un procès criminel. Le 29 ou le 30, du reste, il lui proposa un compromis.

Nous en ignorons la teneur mais elle a dû être rassurante. Louise répondit le 31 : « Dans l'état douloureux où je me trouve, je ne saurais pas vous faire attendre mes remerciements pour un peu de bonheur que m'a donné votre lettre et aussi l'envoi du buste de mon père dont l'image et le souvenir est ma plus grande consolation. [...] Je vois avec la plus grande joie que vous êtes touché de mon avenir déjà bien malheureusement compromis par la publicité des journaux et de notre premier procès. — Il me semble impossible, après les sentiments que vous m'exprimez, que vous pensiez à porter le dernier coup à l'honneur de votre nom et au bonheur à venir de vos enfants. »

196 François-Eugène Vidocq à Pradier, le 29 janvier 1845.

L.s. 1 f. (1 p.). Paris, collection privée.

François-Eugène Vidocq (1775-1857), le célèbre forçat devenu policier, connu surtout pour avoir inspiré à Balzac le personnage de Vautrin, dirigeait dans ses dernières années « un bureau de renseignements ». Il se chargeait alors, selon ses prospectus, de « toutes surveillances, recherches et explorations dans l'intérêt du commerce et des familles », en affichant comme devise : « Haine aux fripons, dévouement sans borne au commerce. » Pradier, en 1844, eut recours à ses services pour surveiller Louise. « Il faut faire savoir à M. l'avocat, manda Pradier à l'avoué Trou après l'épisode du 11 décembre, que Vidocq qui l'a suivie lui-même l'a vue dans une voiture fermée aux Champs-Elysées [...] Elle était avec M. Puis. C'était lundi IX décembre 1844. » Mais Vidocq, avant cet épisode, avait déjà travaillé pour Louise. La *Gazette des Tribunaux* du 4 janvier 1845 rapportait comment, au moment d'être engagé par Pradier, il avait réclamé les « honoraires » qu'elle lui devait encore :

Au moment de se retirer pour se mettre immédiatement en campagne, l'officieux émissaire manifeste l'intention de régler au préalable un petit compte arriéré. « Comment ! un compte arriéré ? — Oui, Monsieur. — Mais jamais je n'eus affaire à vous. — Vous, Monsieur, non, sans doute... — Eh bien ?...— C'est madame qui m'a consulté. — Comment ! madame !... Oui, monsieur : madame était assez éprise d'un artiste de l'Opéra-Comique [le ténor Mocker] ; elle était, de plus, fort jalouse, et elle m'a chargé de surveiller les démarches du jeune artiste, afin de savoir si elle était... — C'est une découverte que je vous dois ; mais que voulez-vous ? reprend le mari. — Eh bien, madame me doit pour cela une centaine de francs ; si nous réglions ce vieux compte...

Maxime Du Camp de son côté, dans ses mémoires inédits, raconte comment Vidocq, à qui Pradier versait quarante francs par jour, en extorquait cinquante de l'amant de Louise pour garder le silence. On trouve d'autres détails à ce propos dans les *Mémoires de Madame Ludovica*. C'est au sujet de ce « compte arriéré » que Vidocq adressa à Pradier la lettre suivante :

Monsieur,
Lorsque vous vous êtes présenté chez moi pour me demander le motif de la créance de Madame votre épouse, je vous ai fait connaître que cette dette avait été contractée pour suivre un homme marié qui voulait faire la cour à votre belle-sœur ; vous vous êtes engagé d'honneur à me payer cette légère somme. — Vous m'avez renouvelé cette promesse dans votre atelier en me donnant la main, et lorsque je vous ai rencontré sur le quai et que nous sommes allés ensemble jusque dans la cour du Louvre vous m'avez encore tenu le même langage. Vous ne pouvez avoir oublié cela.
Equitablement vous devez donc me payer et j'aime à croire que vous respectez trop votre parole pour agir autrement.
D'après ce qui s'est passé je ne puis réclamer à votre épouse ; du reste, Monsieur, ma déclaration ne peut être discutée, vous l'avez dit vous-même dans les journaux. [...]

Cette lettre aurait été dictée par Vidocq à un secrétaire, mais la signature, authentifiée par M. Jean Savant, est bien celle de Vidocq lui-même.
Pradier, avant de répondre, interrogea son avoué : « Sommes-nous obligés, cher Trou, de payer ce Vida (*sic*), qui du reste n'a pas tenu lui-même sa parole ? Il me semble que tout ceci était à une condition, celle de trouver le nid [rue du Dauphin] et autre chose, ce qu'il n'a pas fait. [...] D'après mon observation ce serait joli de payer le mouchard qui sert les amours de Madame. » Cette affaire n'a pas laissé d'autres traces dans la correspondance connue de Pradier et nous ignorons comment elle s'est terminée.

197 Alexandre Dumas fils à Pradier, Paris, fin janvier ou début février 1845.

L.a.s. 1 f. (1 p.). Monogramme en haut, à gauche : un blason orné de trois aigles au-dessus d'une couronne. Paris, collection privée.

Dans une lettre datée du 11 avril 1871 au commandant Rivière, Dumas fils racontait lui-même son premier rendez-vous galant avec Louise Pradier en 1843 :

Figurez-vous [...] qu'il y a aujourd'hui vingt-huit ans, à l'heure où je vous écris (deux heures et demie) que la belle Mme Pradier, qui m'a un peu servi pour Mme Clémenceau, arrivait chez moi pour la première fois, vêtue d'une robe de soie blanche brodée de bouquets de fleurs, avec l'écharpe pareille et un chapeau de paille de riz. J'avais dix-huit ans. Je sortais du collège. C'était la première fois que ce qu'on appelle une femme du monde franchissait le seuil de mon rez-de-chaussée de garçon. Vous voyez ça d'ici. Elle était remarquablement belle : des cheveux d'or, des yeux de saphir, des dents de perles, les doigts roses recourbés et un petit bouquet de poils entre les seins... Je dois dire qu'elle ne perdit pas de temps et se mit complètement nue, ce qui veut dire qu'elle était sans défauts physiques et sans pudeur morale. [...]

Les *Mémoires de Madame Ludovica* ne manquent pas de citer le futur auteur de la *Dame aux Camélias* parmi les nombreux amants de Louise — qui fréquentait en même temps, sans qu'il le sache, un capitaine de marine et le jeune Edmond Puis : « Très heureux des bonnes grâces de Louise », il « ne cherchait pas si elle était fidèle ou non », car « il n'était pas riche et [...] Louise était généreuse pour ses amours. » Après l'épisode du 11 décembre 1844, Pradier, mis au courant, écrivit à un avocat : « Elle avait rue Bourdaloue n° 7 un appartement qu'elle fit meubler superbement pour y recevoir le fils Dumas, duquel, dit-on elle a payé les dettes. » Et sur l'inventaire des bijoux et autres objets qu'elle aurait emportés du quai Voltaire ou de Ville d'Avray il avait ajouté : « Je ne compte pas ici le mobilier donné par elle au fils Dumas, je n'en ai pas encore le chiffre, qui est haut. »
Averti par Louise, qui avait obtenu une copie de cet inventaire, Dumas fils rétorqua par la missive exposée ici.

Monsieur,

J'apprends qu'au milieu de vos querelles domestiques et de vos ébats pécuniaires, vous m'avez porté sur une de vos listes remises à Mr Glandaz [l'avoué de Louise] comme ayant reçu de Madame Pradier *un mobilier qui s'élève haut*. J'ignore quel est le but d'une pareille plaisanterie dont je ne trouve la cause que dans le carnaval. Mais comme jusqu'ici nous n'avons pas eu l'honneur de nous connaître, nous ne devons nous permettre vis-à-vis l'un de l'autre aucune espèce de facétie. J'espère donc qu'à cette lettre je recevrai une réponse qui démentira ce bruit et qui me fera continuer à ne voir en vous qu'un homme d'honneur et de talent.

A. Dumas fils
10 rue Fouquet.

Dumas fils écrivait avant le mardi gras, 4 février, dernier jour du carnaval. Il y eut d'autres lettres qui ne nous sont pas parvenues. Pradier porta plainte auprès du procureur du roi, lequel, après avoir entendu Dumas fils, l'invita le 27 février à se présenter au parquet. Pradier répondit par la lettre suivante :

Monsieur,
Ne pouvant avoir l'honneur de me présenter près de vous de quelque temps, étant retenu malade chez moi, je viens vous prier de donner suite à la plainte que j'ai formée contre un Mr Dumas fils pour des injures graves qu'il m'a adressées publiquement sans provocations aucunes de ma part, s'entendant avec Mme Pradier qui l'instruisit de quelques particularités de mon procès contre elle. [...] La tranquillité d'une famille et surtout l'honneur de mes enfants m'ont fait un devoir de mettre fin aux poursuites dirigés contre elle, et voulant autant que l'honneur me le permettra faire éteindre tout ce qui s'y rattache et en perdre le souvenir si c'est possible, *je fais cette proposition* pure et simple : Mr Dumas fils donnera sa parole qu'il n'a jamais rien eu ni reçu de Mme Pradier, à mon tour je déclarerai que j'ai été mis dans l'erreur par mes domestiques sur les faits dont il se plaint, après quoi il rétractera les lettres injurieuses qu'il m'a écrites et toutes poursuites cesseront contre lui de ma part.

Pradier envoya sa lettre à Trou, en l'enjoignant à la mettre au net, « avec les expressions techniques ». Et il ajouta : « Mes pauvres nerfs tant maltraités se refusent à s'apaiser. Nous verrons après ce que nous aurons à faire lorsqu'on aura fait part de cette proposition à cette petite canaille. »
Le dénouement de cette affaire, en l'absence d'autres documents, nous échappe. Mais Pradier resta très lié avec Dumas père et, une vingtaine d'années plus tard Dumas fils donnera de lui un portrait plutôt sympathique dans son roman autobiographique, *Affaire Clémenceau* (voir la notice suivante).

198 Affaire Clémenceau. Mémoire de l'accusé.

Roman d'Alexandre Dumas fils, Paris, Michel Lévy Frères, 1866.

« La belle Mme Pradier, qui m'a un peu servi pour Mme Clémenceau », confiait Dumas fils au commandant Rivière en 1871. Emile Bergerat, à qui il s'est également confié, se rappelait que dans son cabinet d'étude il y avait pour tout ornement « un seul buste, celui de Mme Pradier, la femme du célèbre statuaire, qui lui avait « posé » l'*Affaire Clémenceau* ». Pratiquement oublié de nos jours, ce roman a connu pendant plusieurs années un succès retentissant. Des éditions luxueuses, richement illustrées, furent publiées en 1880 et en 1909 ; Armand d'Artois en donna une adaptation théâtrale, représentée au Vaudeville en 1888 et longuement commentée par Jules Lemaître dans *La Semaine dramatique*. A la parution de l'ouvrage en 1866, Pradier était mort depuis quatorze ans. Louise, par contre, était bien vivante : propriétaire du « Family Hôtel », avenue d'Antin n° 33 (avenue Franklin-Roosevelt), elle fréquentait le prince Jérôme et Jeanne de Tourbey, Flaubert, Maxime Du Camp. Dumas fils s'est largement inspiré d'elle — maints détails l'attestent — et Louise n'a pas dû manquer de se reconnaître dans l'héroïne du roman.

L'œuvre se présente sous la forme d'une confession autobiographique, rédigée en prison par le sculpteur Pierre Clémenceau. Enfant naturel comme Dumas fils, Clémenceau raconte son étrange mariage avec la ravissante mais pernicieuse Iza, qu'il aime aveuglément et qui le trompe sans pitié. L'ayant moulée « des pieds à la tête », il exécute d'après elle ses plus belles statues, et « dominé par l'amour et par les sens » il entre, malgré lui, « dans l'école sensualiste des Bernin et des Clodion ». Les commandes pleuvent et son atelier ne désemplit pas. Mais il est le seul à ignorer les « désordres » de son épouse, désordres tellement excessifs qu'un médecin s'en inspire pour « un cours de physiologie animale » ! Louise Pradier, nota Maxime Du Camp « pataugeait dans le vice, comme dans son élément naturel ». Chez Iza, écrit Dumas fils « le vice était, dans son âme et dans sa constitution, un principe originel ». Et, comme Louise, Iza vole d'amant en amant, quand elle ne se partage pas entre plusieurs à la fois. Eclairé enfin, comme l'a été Pradier, par la découverte d'une correspondance secrète, Clémenceau obtient une séparation légale et la garde de leur fils. Ensuite, pour l'oublier, il entreprend avec son meilleur ami un long voyage en Italie. Mais sa passion le pousse à la rejoindre une seule et dernière fois. Et pendant qu'elle sommeille à ses côtés, il lui plonge un poignard dans le cœur.

En ce qui concerne le parallèle entre Iza et Louise, les deux pages que nous exposons sont parmi les plus transparentes du roman. Clémenceau y résume une partie de ce qu'il avait appris sur le caractère et les liaisons de sa femme :

Sur les cinq hommes à qui elle avait appartenu, un seul lui avait fait la cour, le plus jeune [Dumas fils]. Aux autres, elle s'était offerte, car il ne leur serait jamais venu dans la pensée qu'une femme de vingt ans, mariée à un homme de vingt-huit, pût avoir la moindre fantaisie pour eux. [...]

[...] Du reste, pas un de ces hommes qui n'eût une valeur personnelle, car on n'était admis que sur titres dans cette vivante galerie de Curtius. Iza ne collectionnait que des célébrités. Voilà un plaisir étrange, mais c'en est un, il faut en convenir, pour une femme dont l'imagination est déréglée, de pouvoir se dire, quand on parle devant elle d'un homme supérieur : « Je sais comment il est, ce grand homme. Je l'ai vu à mes pieds, bien modeste, bien humble, bien embarrassé peut-être. » Ce n'est pas tout. Elle se procurait quelquefois ce divertissement de nous réunir les uns et les autres à la même table, chez moi. Vous voyez d'ici le spectacle intéressant qu'elle se donnait [...]

C'était Lord Affenbury, l'orateur anglais, célèbre par son esprit, son éloquence et son puritanisme; Gantelot, le savant helléniste, le faux bossu, comme on l'appelle, parce qu'il a une épaule plus haute que l'autre [= Théodose Burette ?]. [...] C'était ensuite Hattermann, le compositeur [= Zimmermann], Tardin, le peintre [= Jadin], enfin votre confrère Jean Dax [= Antoine Etex ?] ; bref, un échantillon de toutes les spécialités. Elle sacrifiait à toutes les muses et elle humanisait les plus sévères. Et quelle réserve, quelle retenue en public, quelle pudeur [...]

Clémenceau raconte ensuite comment deux des amants d'Iza, Gantelot et Dax, l'avaient suivie chacun à son tour pour la voir entrer tantôt chez Tardin, tantôt chez Hattermann. Les *Mémoires de Madame Ludovica* rapportent un épisode semblable dont les acteurs étaient Alfred Dedreux et Théodose Burette — épisode également raconté par Maxime Du Camp, qui y ajoute cependant Jadin et Alexandre Dumas.

L'*Affaire Clémenceau* n'est pas la seule œuvre dans laquelle Dumas fils a raconté sa liaison avec Louise Pradier. Dès 1854, dans *La vie à vingt ans*, il en avait donné un court récit, plus réaliste et plus subtil. Louise y est peinte sous les traits de Mme Harnebey, femme d'un architecte. Notons aussi que dans *L'Education sentimentale*

de Flaubert, parue trois ans après l'*Affaire Clémenceau*, le personnage de Rosanette Bron doit certains traits à Louise et que, dans ce même roman, le peintre Pellerin a été modelé sur Pradier. Enfin, Pradier apparaît aussi dans la *Sapho* d'Alphonse Daudet (1884) sous les traits du sculpteur Caoudal. Mais c'est surtout dans *Madame Bovary* que « l'histoire du ménage Pradier » a trouvé sa plus importante expression littéraire (voir notice suivante).

199 Les Mémoires de Madame Ludovica par Mme Boyé, née Louise Françoise Janelle

Ms. autogr. 40 f. (78 p.). Rouen, Bibliothèque municipale, Ms. G 4 226, f. 233-272.

Signalés et résumés en 1947 par Gabrielle Leleu, publiés en 1973, les *Mémoires de Madame Ludovica* présentent un double intérêt. Ils apportent, en premier lieu, un témoignage précieux sur la vie menée par Louise Pradier pendant ses onze années de mariage — témoignage dont la véracité est confirmée par la correspondance de Pradier ainsi que par d'autres sources. Mais ils constituent aussi — et c'est là leur titre de gloire — la principale source documentaire utilisée par Flaubert pour la rédaction de *Madame Bovary*. Parfois contestée ou minimisée, l'importance de leur influence sur Flaubert ne fait plus aucun doute depuis la publication récente du « scénario » du roman que nous exposons sous le numéro suivant. On sait, du reste, qu'ils furent retrouvés parmi les notes et manuscrits de Flaubert conservés à la Bibliothèque de Rouen.

L'identité de leur auteur n'a été découverte qu'en 1978. Née en 1814 ou en 1815, Louise-Françoise Janelle avait le même âge que Louise Pradier. Fille d'une couturière et d'un « officier de bouche » miséreux qui la laissa orpheline à sept ans, elle épousa en 1835 un pauvre menuisier nommé Charles-Marie Boyé. Vers l'époque de son mariage — on ignore dans quelles circonstances — elle devint la confidente et l'auxiliaire de Louise, mariée dix-huit mois avant elle. Sa dévotion ne connut pas de bornes. « Moi, qui l'aimais de toute mon âme, s'écrie-t-elle, là ont passé dix ans de ma vie, toujours dans la crainte que quelque grand malheur ne vienne frapper cette pauvre amie. » Tout en lui servant d'intermédiaire elle l'exhorte sans cesse à se corriger : « Vous avez du cœur, lui disais-je, au nom des trois petits anges à qui vous avez donné la vie, changez d'existence, devenez franche et vraie, plus de dissimulation, plus de mensonge, et vous êtes sauvée ! Commencez par tout avouer à votre mari pendant que vous le pouvez encore... » Elle lui reproche, à la fin du récit, d'avoir causé la ruine et la mort de son frère, menuisier comme son époux. Mais elle continua néanmoins de la fréquenter pendant de longues années. « Mme Boyé (Louise), notre vieille amie de famille », notait John Pradier en 1876, après une de ses visites. Elle se retira avant 1875 à Nogent-sur-Marne où elle mourut en 1891, âgée de soixante-seize ans.

Les *Mémoires* font une large place aux aventures amoureuses de Louise Pradier. On y voit défiler, parmi ses amants, un haut fonctionnaire du ministère de la Marine et un capitaine de marine (non identifiés), les peintres Louis Jadin et Alfred Dedreux, les ténors Gustave Roger et Mocker, Jules Janin, Théodose Burette, Dumas fils, Edmond Puis... Mais l'aspect du récit qui a le plus retenu l'attention de Flaubert fut celui des « affaires d'argent » — tel est l'intitulé du « scénario » qu'il composa en lisant les *Mémoires*. Emma Bovary, comme Louise, est dépensière, et comme elle, pour couvrir ses dettes, elle vole son époux et souscrit des billets à ordre. Sous ce rapport le récit de Mme Boyé est la source de plusieurs épisodes importants dans l'œuvre de Flaubert, entre autres celui du « commerce d'escompte » auquel Emma se fait initier par le marchand Lheureux. Nous exposons ici le passage du manuscrit qui fut à l'origine de cet épisode du roman : Mme Boyé a beau exhorter Louise à avouer ses dettes à Pradier, elle ne veut rien entendre. « Mais que voulez-vous devenir ? — J'ai mes moyens, me répondit-elle. »

[...] Hélas, ce moyen, c'était de nouveaux malheurs qu'elle préparait. Mais elle gagnait du temps, et le temps c'était tout pour elle... épuis (*sic*), il y avait encore quelque chose que j'ignorais. Ce n'était pas seulement des billets faits par elle qui circulaient ; elle avait du monde qui lui en faisait de complaisance. Elle avait appris à connaître les trois quarts des juifs de Paris. On pouvait dire à Monsieur Pradier : votre femme doit une somme de tant, mais comment lui avouer le traffic de ce tripotage ? Enfin je lui demandais quel était le moyen dont elle voulait se servir. — Vous pouvez me sauver, me dit-elle. Votre mari est menuisier. Je vais lui donner ma pratique. Je le solderais avec des billets que vous ferez escompter chez le banquier de votre

oncle, et qui sera beaucoup plus fort que ce que je lui devrai, et après j'aurai un crédit ouvert dans cette maison. Vous me donnerez le surplus et j'arrangerai l'affaire qui me tourmente le plus... Mille autres paroles plus persuasives les unes que les autres me faisait céder à ce qu'elle désirait. Je vis mon mari, il ne me fut pas difficile d'obtenir ce que je demandais [...]

Flaubert relèvera dans son « scénario » la dernière partie de ce passage pour la réutiliser dans *Madame Bovary* : « Enfin Lheureux expliqua qu'il avait un sien ami Vinçart, banquier à Rouen, lequel allait escompter ces quatre billets, puis il remettrait lui-même à Madame le surplus de la dette réelle. » Et dans le roman de Flaubert comme dans les *Mémoires*, tout ceci fera boule de neige pour aboutir à la ruine du ménage.

200 Les Mémoires de Madame Ludovica lus par Flaubert : un « scénario » de Madame Bovary

1 f. (2 p. 1/2). Cologny, Fondation Martin Bodmer.

Ce « scénario » de *Madame Bovary* fut acquis en 1957 par la Fondation Bodmer à la vente de la bibliothèque Lucien-Graux, avec sept autres feuillets de notes rédigées par Flaubert. On ignore pour quelles raisons il avait été détaché des quelque soixante-dix autres scénarios du roman lorsque ceux-ci entrèrent à la Bibliothèque de Rouen. Avant sa publication en 1979, dans la *Revue d'histoire littéraire de la France*, il avait entièrement échappé à l'attention des flaubertiens. On y trouve la preuve irréfutable d'une utilisation directe par Flaubert des *Mémoires de Madame Ludovica*, donc de l'histoire du ménage Pradier.

Sous l'intitulé « Affaires d'argent », précédé du chiffre « III » (qui renvoie à la troisième partie de son roman), Flaubert y cite ou résume plusieurs passages des *Mémoires* au fur et à mesure d'une lecture, ou plus probablement d'une relecture du manuscrit. Ainsi, on retrouve au début du scénario l'explication — provisoirement adressée « à la mère Rolet », nourrice de la fille d'Emma — de la manœuvre proposée par Louise à Mme Boyé : « Votre mari est menuisier. Je vais lui donner ma pratique », etc. (voir la notice précédente). Flaubert cite ensuite d'autres passages dont il s'inspirera : 1° Louise escamote d'un tiroir une somme importante destinée aux praticiens de son époux ; Emma, de son côté, cachera dans un tiroir des honoraires qu'elle devrait remettre à Charles. 2° Avant de partir en Italie Pradier pourvoit Louise d'une procuration ; Emma en obtiendra une aussi, à la mort du père Bovary. 3° Louise fait suivre un de ses amants (Mocker) par un « commissionnaire [...] déniché je ne sais où » (Vidocq ou l'un des agents de Vidocq) ; Emma projettera de faire suivre Léon de la même manière par « une sorte de vagabond ». 4° Louise emprunte de l'argent à un épicier « escompteur » qui menace ensuite de montrer à Pradier la fausse procuration dont elle s'est servie ; Emma sera dans la même position vis-à-vis du marchand Lheureux, qui détiendra, lui aussi, un « papier compromettant ». Tous ces parallèles, ainsi que plusieurs autres, sont confirmés par le scénario de Flaubert. Ce document représente donc une étape importante dans la filiation qui mène de la vie privée du ménage Pradier à l'histoire du ménage Bovary.

Pradier, sa carrière, ses amis, sa mort.

201 Pradier aux membres de l'Académie des Beaux-Arts, deuxième quinzaine de mai ou première quinzaine de juin 1827

L.a.s. 2 f. (2 p. 1/2). Paris, Archives de l'Académie des Beaux-Arts, 5 E. 18, Elections 1827.

Au retour de son deuxième séjour à Rome, ayant déjà acquis une certaine notoriété, Pradier se lance à la poursuite des consécrations officielles. En novembre 1824, faisant valoir son *Duc de Berry* ainsi que les ouvrages qu'il exposait alors au Salon (la *Psyché*, une *Chasseresse* et un buste de *Louis XVIII* très apprécié par le roi lui-même), il sollicite l'appui du comte de Forbin, directeur des Musées, pour obtenir la croix de la Légion d'honneur. Cette distinction lui sera refusée, au grand étonnement de ses amis et élèves. « Figurez-vous, écrit J.-E. Chaponnière à Antoine Bovy, que M. Pradier, qui certes la méritait mieux que personne, ne l'a pas eue, tandis que des sculpteurs éphémères dont on connaît à peine les noms et encore moins les ouvrages en ont été décorés. » Il lui faudra patienter jusqu'à l'issue du prochain Salon en 1828 pour voir exaucer son vœu. Quant à l'Académie des Beaux-Arts, aucun fauteuil n'avait été libéré depuis la mort du

sculpteur Lecomte en 1817. Ainsi, lorsque celui de Dupaty devient vacant en 1825 Pradier se hâte de poser sa candidature. La section de sculpture le place en quatrième rang, après Cortot, David d'Angers et Bridan, et à l'élection du 24 décembre les membres réunis donnent leurs suffrages à Cortot. Une deuxième occasion se présente sept mois plus tard, à la mort de Jean-Baptiste Stouf ; David d'Angers l'emporte mais Pradier avance au deuxième rang, devant Bridan, Petitot et Ramey fils. Lorsque son maître François Lemot, membre depuis 1809, disparaît en mai 1827, toutes les chances sont de son côté et il repose sa candidature avec confiance.

Messieurs,
La mort de Monsieur Lemot, mon maître, m'a privé d'un protecteur ; je serais heureux d'en retrouver un dans votre justice, et ce n'est qu'à elle qu'il faut s'adresser quand il s'agit de succéder à un Artiste qui honore l'école française et qui fut l'un des ornements de votre illustre compagnie.
Ce n'est qu'avec timidité, il est vrai, que je me présente pour une place laissée vacante par mon maître ; mais l'honneur que vous m'avez déjà fait, Messieurs, en me nommant 2e candidat à votre dernière élection, devient pour moi à la fois un titre et un motif pour ambitionner votre choix cette fois-ci, et je désire que les nouveaux travaux que j'ai entrepris ou exécutés depuis ne nuisent point à l'opinion flatteuse que mes précédents ouvrages vous avaient fait concevoir. [...]

L'élection a lieu le 23 juin ; Pradier l'emporte au deuxième tour du scrutin sur Ramey fils (qui succédera l'année suivante à Houdon), sur Petitot (qui remplacera Roman en 1835), sur Espercieux et sur Laitié.
A chacune de ses lettres de candidature Pradier ajoute une liste de ses principaux ouvrages. Ces listes apportent des renseignements très utiles sur l'état de ses travaux (Catalogue n° 193). On y remarque dès 1825, outre les œuvres qui étaient déjà connues du public ou commandées par l'Etat, son groupe des *Trois Grâces*, « en plâtre et sur le point d'être exécuté en marbre ». Ce groupe ne paraîtra au Salon qu'en 1831. On s'étonne de ne trouver cité sur aucune des trois listes l'important groupe de *L'Amour captif*, qui est signé et daté de 1822 (Catalogue n° 3). On remarque aussi, sur la liste de 1827, l'absence de son bas-relief commémorant la mort du duc de Berry, achevé en 1826 pour la ville d'Auxerre (cette œuvre figure sur les deux autres listes). La statue de la *Fortune publique*, dont il terminera le modèle seulement, ne sera pas commandée en marbre ; mais une autre, représentant l'*Industrie*, lui sera commandée pour la Bourse après 1848. Son bas-relief du *Duc d'Angoulême congédiant les envoyés de Cadix* sera mis en place à l'arc du Carrousel en 1828 mais démonté en 1831, à la suite des émeutes antilégitimistes, et l'exécution en marbre ne sera pas menée à terme. Quant à la statue de *La Pérouse* et au buste de *Bougainville* portés, en 1827, sous la rubrique « à exécuter », ces œuvres n'ont pas été retrouvées et nous ne savons pas si elles ont été achevées.
L'élection de Pradier au poste de professeur à l'Ecole des Beaux-Arts, également en remplacement de Lemot, n'aura lieu que six mois après son entrée à l'Institut. Sur la liste des candidats établie le 22 décembre il sera placé en première position, devant Bridan, Laitié, Petitot et Roman. Le scrutin du 29 décembre lui donnera treize voix, contre deux à Bridan et deux à Laitié. L'ordonnance d'approbation royale sera signée le 13 janvier 1828. Et dès le 29 février, dans une lettre à Sosthène de La Rochefoucauld, directeur des Beaux-Arts, le comte de Forbin le recommandera chaleureusement pour la croix, qui lui sera enfin décernée le 9 avril suivant. Ainsi, avant l'âge de trente-huit ans Pradier se trouvait revêtu de toutes les distinctions importantes auxquelles un sculpteur « officiel » pouvait aspirer.

202 Ordonnance du roi Charles X approuvant l'élection de Pradier à l'Académie des Beaux-Arts, Château de Saint-Cloud, 4 juillet 1827

Ms. en partie imprimé, 1 f. (1 p.). Paris, Archives de l'Académie des Beaux-Arts, 6 E.

Datée du 4 juillet 1827, onze jours après l'élection, cette ordonnance d'approbation proclame :
L'élection que notre académie des Beaux-Arts a faite du Sr *Pradier* pour remplir la place vacante dans la section de sculpture par le décès du sieur *Bon Lemot*, est & demeure approuvée.
La signature « Charles », imprimée, est suivie des signatures manuscrites du ministre de l'Intérieur Corbière et du secrétaire général du ministère de l'Intérieur. A l'avenir Pradier fera habituellement suivre sa signature par la mention : « Mbre de l'Institut. »
Avec la plupart de ses confrères de l'Institut Pradier aura des relations cordiales, notamment avec Gérard (1812), Ingres

(1825), Cortot (1825), Horace Vernet (1826), Auber (1829), Heim (1829), Granet (1830), Nanteuil (1831), Schnetz (1837), Dumont (1838), Duret (1843), Adolphe Adam (1844) et de Cailleux (1845). Il s'amusera parfois, au cours des séances, à dessiner leur portrait. On peut voir à la Bibliothèque de l'Institut ses croquis de Petitot, Dumont, Ramey père et Ramey fils, Vaudoyer, Turpin de Crissé, Pradel et Clarac (ces trois derniers étant membres libres). Trois de ses élèves seront élus membres après sa mort : Simart, qui le remplacera en 1852, Guillaume en 1862 et Chapu en 1880.

Vers la fin de sa vie Pradier était persuadé que l'influence de l'Académie lui avait été néfaste. Récapitulant sa carrière devant quelques intimes en 1850 il confessa : « Sans doute j'ai fait mieux que les autres, ce qu'ils avaient fait avant moi. Mais je n'ai rien inventé. Vous voyez bien, Chose, que c'est l'Académie qui m'a perdu. » (Jules Salmson, « Pradier. Sa vie et ses œuvres », conférence inédite, 1885 ; copie : Bibliothèque publique et universitaire de Genève, Département des Manuscrits, Fonds Baud-Bovy 205, enveloppe 6.)

203 Pradier en costume d'académicien par François-Joseph Heim

Portrait ovale au crayon fusain et au crayon-craie blanc sur papier teinté bleu passé au gris (26,5 × 21 cm). Signé « H ». Paris, collection de la famille Pradier.

Le peintre François-Joseph Heim (1787-1865), Prix de Rome en 1807, entra à l'Académie des Beaux-Arts en 1829 et enseigna à l'Ecole des Beaux-Arts à partir de 1839. Il exposa au Salon de 1812 à 1859.

Ses rapports avec Pradier semblent avoir été très amicaux. Une lettre du sculpteur en 1833 commence familièrement par la formule : « Mon cher petit Heim »...

Comme nous l'avons vu, Pradier n'a pas réussi en 1824 à obtenir la croix. Heim n'en a pas moins tenu à le faire figurer sur son célèbre tableau, *Charles X distribuant des récompenses à la fin de l'Exposition de 1824* (Versailles). On le reconnaît au fond vers la droite, monté sur une banquette avec d'autres spectateurs, dont Paul Delaroche, Alaux et Gudin.

Le portrait au crayon fut exécuté par Heim entre 1827 et 1829 en vue de trois tableaux — non réalisés — qui lui avaient été commandés par Sosthène de La Rochefoucauld et qui devaient représenter les différentes sections de l'Institut. Pradier est assis sur une banquette, le corps et la tête tournés vers sa droite. Le bras droit repose, plié, sur le dossier de la banquette tandis que la main gauche, descendue au niveau de la hanche, semble tirer sur les cuisses le pan d'une cape ou d'un manteau. Le cou est rigidement serré dans un collet monté. Le dessin de l'habit — habit qui appartient encore aux descendants du sculpteur — n'est pas très fouillé. Tout le travail de l'artiste s'est porté sur le visage du modèle dont les traits sont finement rendus par un jeu d'ombres et de lumière. Pradier ne semble guère avoir vieilli depuis le portrait anonyme exécuté une douzaine d'années plus tôt (Catalogue n° 165).

Heim fera entre 1856 et 1859 une nouvelle série de soixante-quatre portraits dessinés représentant les principaux membres de l'Institut, assis et revêtus de leur costume. Toute cette série, dont la quasi totalité est conservée au Louvre, fut exposée au Salon de 1859.

204 Pradier par Jean-Baptiste-Marie Fouque

Huile sur toile (81 cm × 65 cm). Copie exécutée par l'artiste en 1877 d'après son tableau original exécuté en 1848. Genève, MAH., Inv. 1878-3.

Le peintre d'histoire et de portraits Jean-Baptiste-Marie Fouque, dit Marius Fouque (Arles 1819-Lorient 1880), entra à l'Ecole des Beaux-Arts en 1846 et exposa au Salon de 1846 à 1879. Il était très lié avec Pradier (qu'il accompagna dans un voyage à Genève en novembre 1848) ainsi qu'avec la famille Marin, amis de Pradier à Genève. Cette copie de son portrait du sculpteur lui fut commandée en 1877 par Paul Marin pour le Musée Rath et exécutée à Paris en dix jours dans une chambre d'hôtel,

d'après le portrait original prêté par John Pradier. L'original appartient toujours à la famille.

Pradier est représenté debout dans un grand jardin, coiffé d'un chapeau noir à larges bords, une longue cape noire drapée sur les épaules, cheveux blond foncé, yeux gris jaune-vert, petites moustaches et barbe à l'impériale. A sa gauche, dressé sur un haut socle, on reconnaît sa statue de *Nyssia*, qui figura au Salon de 1848 en même temps que cette toile ; à sa droite, au fond du jardin, sur un autre socle près d'un escalier, sa *Poésie légère*, exposée en 1846. Derrière la statue de *Nyssia* s'élève un temple grec orné d'un mascaron par la bouche duquel coule une fontaine. Ce jardin pourrait être celui de la « campagne » de Pradier à Ville-d'Avray, lequel, selon le contrat de vente en 1849, était orné de statues et d'« un bâtiment à fronton grec orné de sculptures ».

Une réplique ovale et à mi-corps de ce portrait, sans le jardin, appartenait autrefois à la Société des Arts de Genève.

205 Pradier au directeur des Musées comte Alphonse de Cailleux, Paris, le 13 ou le 14 juillet 1842

L.a.s. 1 f. (1 p.). Genève, Bibliothèque publique et universitaire, Département des manuscrits, Dossier ouvert 1957/18.

Le fils aîné de Louis-Philippe, Ferdinand, duc d'Orléans, né en 1810, jouissait d'une grande popularité et était réputé libéral. La gauche dynastique avait mis en lui ses espérances, et beaucoup supportaient le vieux roi parce que le duc d'Orléans était son héritier. Cet état de choses prit brusquement fin lorsque, le 13 juillet 1842, se

rendant au château de Neuilly, le jeune prince se tua en sautant de son cabriolet, dont les chevaux s'étaient emballés. Pradier, le soir même de cet événement, se rendit au pied du lit funèbre et dessina le profil du défunt. Quelques heures plus tard, encore sous le coup de l'émotion, il adressa au comte de Cailleux le billet suivant :

Quel malheur ! quelle peine nous éprouvons, cher de Cailleux. Rien ne pouvait nous affliger davantage, ma femme et moi. Hier par amour pour lui je combinais une statue à cheval de lui, plusieurs personnes m'y engageaient. J'avais même commencé pour la duchesse un camée, j'attendais d'Ingres un petit profil. Pauvre garçon que presque tout le monde aimait tant et sur lequel le monde entier s'appuyait sans arrière-pensée et sans intérêt. Servez-vous de moi si je vous suis utile. Je pense qu'il faut le faire mouler le plus tôt possible. Je vais bien vite terminer ce camée et l'envoyer à la princesse. Quelle désolation... Tout à vous, Pradier.

Ce bref message est assez révélateur des rapports qui existaient entre Pradier et la famille d'Orléans. Il fait ressortir en même temps le côté arriviste, si l'on peut dire, de son caractère, qui le poussait à réagir vite devant chaque événement dont il espérait tirer profit. Et ce fut effectivement à lui qu'on fit appel pour mouler les traits du malheureux prince. Le *Journal des Débats* du 16 juillet rapporta : « Hier, à sept heures, M. Pradier a procédé, dans la chapelle de Neuilly, à l'opération du moulage en plâtre du visage, des mains et des pieds de S.A.R. M. le duc d'Orléans. M. de Cailleux [...] accompagnait M. Pradier et a présidé à l'opération. » Assez rapidement, semble-t-il, quoique la commande officielle ne fût approuvée qu'en décembre, Pradier était désigné par le roi pour exécuter la statue du prince destinée au Musée de Versailles. Mais cette unique œuvre — dont le prix était pourtant élevé (30 000 francs) — ne lui suffisait pas : il se mit aussi sur les rangs pour les statues destinées aux chapelles de Neuilly et de Dreux ainsi que pour une autre à la Chambre des Pairs. « Personne n'a de droits ni de titres supérieurs aux miens dans la circonstance, écrivit-il le 25 septembre au comte de Cailleux. Moi seul le connais bien, le prince, et j'ai eu la douleur de le contempler longtemps dans cette dernière attitude, qui est celle que la reine paraît désirer voir choisie pour le représenter à Dreux. » Cependant, la commande de ces trois statues fut attribuée à d'autres sculpteurs. Pradier dut se contenter d'exécuter, outre la statue pour Versailles, un buste, un médaillon et deux statuettes (Catalogue n° 47-49).

En ce qui concerne les rapports de Pradier avec la famille d'Orléans, il convient de citer, tel qu'il l'a raconté lui-même au pasteur Gaberel, un entretien qu'il eut avec Louis-Philippe à propos de la statue pour Versailles : « Jamais je ne serai content de sa statue ! je l'aimais trop ! Quand le pauvre père me fit mander pour me communiquer ses idées, mon crayon pouvait à peine suivre les indications, et au bout d'un moment je fondais en larmes ; il n'y avait là ni roi, ni sculpteur ; je sentais qu'il m'eût été aussi difficile de tailler la figure d'un de mes enfants mort, si Dieu me l'avait ôté du jour au lendemain. Louis-Philippe le comprit, et nous reparlâmes du défunt sans penser davantage à l'esquisse ; je la fis selon mon idée ; il en est satisfait, mais pas moi. »

206 Pradier à Jules Canonge, Paris, le 17 mai 1848

L.a.s. 1 f. (2 p.). Paris, collection privée.

Au cours des années 1840 Pradier s'est montré de plus en plus hostile au gouvernement de Louis-Philippe, trop peu empressé à rémunérer ses travaux ou à acquérir ses envois aux Salons. « N'est-il pas honteux, écrivait-il en 1847 à de Cailleux, qu'un des premiers statuaires du siècle soit obligé de s'humilier genoux par terre pour trouver du pain pour sa famille [...] Voilà le vice de l'administration de la France : un roi avare (affreux exemple), et puis s'il laisse tomber un os de sa table on le partage entre les bons et les mauvais également... » Ainsi, la chute de Louis-Philippe en février 1848 lui donna, momentanément du moins, l'espoir d'un renouveau et pour les arts et pour les artistes. De même qu'en 1830 il se mit immédiatement au service de la nouvelle idéologie, proposant dès le mois de mars, « comme don patriotique », une statue symbolique de la *République* pour l'Assemblée nationale (Catalogue n° 27). Il sollicita par la même occasion le paiement des deuxième et troisième acomptes dus sur ses douze *Victoires* du Tombeau de Napoléon.

L'insurrection du 15 mai 1848, organisée par les républicains de gauche et les socialistes (Albert, Barbès, Blanqui, Raspail, Sobrier, etc.), constitua un des principaux prolongements de la révolution de février. Elle eut pour point de départ un mouvement de soutien aux patriotes polonais dont le soulèvement avait été vivement réprimé. L'Assemblée constituante, qui délibérait au sujet d'une éventuelle déclaration de guerre contre l'Allemagne, fut envahie par la foule. A la fin de la journée

soixante-douze individus étaient conduits au château de Vincennes. Sobrier, arrêté le lendemain, y fut emmené à son tour. Ecrivant le 17 mai au poète nîmois Jules Canonge, Pradier applaudit vigoureusement à cette déroute des « anarchistes ».

mercredi matin

Mon cher et bon Canonge,
Nous voilà, je crois, sauvé des malheurs où nous traînaient des anarchistes qui ne tendaient pas moins que de nous conduire aux plus misérables situations. Je ne vous écris ces deux ou trois lignes que pour vous tranquilliser sur la position, qui me semble belle aujourd'hui. Les journaux probablement vous instruiront tout à fait sur ce qui s'est passé. J'en ai vu la plus grande partie. Nous sommes débarrassés de toute cette secte de misérables fous et *enragés*, les Blanqui, etc., etc., etc., etc. Il y en a 75 conduits à Vincennes sous bonne escorte. Je me suis levé cette nuit à 1 1/2 heure (*sic*) pour voir passer une longue voiture où était le dernier, Sobrier, escorté d'un régiment de cavalerie. Paris est dans la plus parfaite tranquillité. *Demain, en conséquence, nous allons manger une matelotte au Bas-Meudon* en réjouissance du bien qui va naître de la mort du dragon à la gueule de sang qui troublait l'avenir et le présent. Tout l'immense peuple élevé veut le bien et s'aide à relever cette belle et riche France un peu souffrante. On ne veut point de guerre, on [n'] en aura pas. C'est beaucoup. L'espoir donc nous reste. La patrie est vraiment sauvée, et avec la même énergie on détruira le reste du serpent s'il y en existe. [...]

En post-scriptum Pradier remarque qu'il a écrit au Conseil municipal d'Arles au sujet d'un buste de *Lamartine* qu'il a hâte de commencer, pouvant avoir des séances de pose.
Ce n'est qu'en avril 1849 que des verdicts seront rendus contre les meneurs de l'insurrection du 15 mai. Barbès sera condamné à la déportation, Blanqui à dix ans de détention, Sobrier à sept, Raspail à six, Flotte et Quentin à cinq.
Rappelons que l'importante correspondance de Pradier avec Jules Canonge a été publiée, avec quelques omissions, par Canonge lui-même. A l'exception de la présente lettre, que Canonge avait donnée à un ami, elle est conservée à la Bibliothèque municipale de Nîmes (son buste par Pradier, Catalogue n° 39).

207 Pradier à Victor Hugo, Paris, fin juillet 1848

L.a.s. 2 f. (1 p.). Adresse : « à Monsieur / Victor Hugo / député à l'assemblée nationale / pressé J.P. » Genève, collection J.-D. Candaux.

Cette lettre s'inscrit dans l'histoire compliquée de la statue de *Nyssia*, exposée au Salon de 1848 (Catalogue n° 15). Dès la fermeture du Salon le 3 juillet Pradier s'est mis en campagne pour assurer l'acquisition de son œuvre par l'Etat et pour obtenir qu'elle soit attribuée au Musée de Montpellier. A cet effet il mobilisa le peintre Bonaventure Laurens, qui habitait Montpellier, ainsi que le maire de cette ville et le préfet du Gard. Il écrivit au nouveau ministre de l'Intérieur, Sénard, au nouveau directeur des Beaux-Arts, Charles Blanc, à Théophile Gautier, Victor Hugo. A ce dernier il avait expédié un court billet le 9 juin pour le féliciter de son élection à l'Assemblée ; au début de juillet il lui écrivit encore pour solliciter son appui auprès de Charles Blanc à l'égard de la *Nyssia* ; il revint à la charge vers la fin de juillet dans la lettre exposée ici :

Mon cher Victor,
N'oubliez pas les artistes à la Chambre. Pour mon compte je n'espère qu'en vous, car voilà deux ans que j'expose des ouvrages en marbre et en bronze et que ces ouvrages rentrent dans mon atelier. Vous savez combien la sculpture est coûteuse pour celui qui en fait les avances. L'espoir commence à m'abandonner et si je le pouvais je partirais pour l'autre bout du monde avec ma famille. J'essaye depuis quelque temps de vendre tout ce que j'ai pour cela. Nous divertissons la France avec des expositions et la France ne donne même pas son *obole* en sortant.

Adieu cher Victor.
Votre tout affectionné J. Pradier.
(Mille choses à qui de droit.)

Cette dernière parenthèse s'adressait, on imagine, à Juliette Drouet... Le même jour, ou le lendemain, écrivant à Charles Blanc, Pradier s'exprimait dans les mêmes termes : « J'ai prié Victor Hugo, mon ami, d'élever la voix à la Chambre pour les artistes qui ont exposé cette année au Louvre, qui ont amusé la France et qui en sont la gloire. Ne donnera-t-elle pas son obole en sortant ? [...] » Pour consolider ses troupes il leur offrit un grand banquet, « le premier dîner un peu splendide à Paris » [après l'insurrection de juin], écrivait-il le 4 août à Jules Canonge, en nommant les convives : Hugo, Auber, Gautier, Ingres, Zimmermann, Du Camp, Charles Blanc, Fouque et Marin. « Pour moi, ajoutait-il, je suis à peu près comme j'étais, à part cependant quelques grosses têtes dont j'ai fait connaissance et qui, j'espère, me repla-

ceront dans mes eaux. » En effet, il venait d'exécuter le buste du général Cavaignac (« un charmant homme, fou de ma petite Thérèse »), dont il sollicita aussi l'appui. Et la veille il avait assisté à une grande réception de gala organisée par Armand Marrast, nouveau président de la Chambre. Deux jours plus tard, confiant que toutes ces démarches porteraient leurs fruits, il se mit en route pour Genève, accompagné de ses filles, de Mlle Adeline, du peintre Fouque et d'un autre ami. Enfin, le 19 août, Charles Blanc lui annonçait l'acquisition de sa *Nyssia* par le ministère de l'Intérieur.

208 Louis-Napoléon Bonaparte à Pradier, Paris, Palais de l'Elysée, le 15 février 1850

L.s. 1 f. (1 p.). Paris, collection de la famille Pradier.

Tout en affichant sa haine des « républiques crapuleuses et antisociales » (lettre à Paul Marin, 24 décembre 1849), Pradier avait intérêt à s'assurer les bonnes grâces de Louis-Napoléon. Vers la fin de 1848 il sollicita la faveur de pouvoir exécuter son buste. « Si je réussis comme je l'espère, lui écrivit-il, je serai récompensé au gré de mon désir, et de la reconnaissance que je dois à votre famille, puisque mes premières études ont été protégées par l'empereur votre oncle dont je recevais une pension ». Ce buste fut effectivement commandé à Pradier mais, pour des raisons que nous ignorons, une décision ministérielle du 12 mars 1849 le remplaça par un buste de Lemot. Il faut citer à ce propos un incident raconté par Maxime Du Camp : « Aux courses du printemps de 1849, j'avais été avec Pradier au Champ de Mars, où les chevaux couraient alors. Nous sortions du pesage et nous nous promenions sur la piste devant la tribune présidentielle occupée par Louis-Napoléon Bonaparte, assis au milieu de ses officiers d'ordonnance. Pradier, auquel il n'avait fait aucune commande et qui en était irrité, passa devant lui, drapé dans son manteau et le chapeau sur l'oreille. Le président remarqua ce costume étrange, s'informa, prit sa lorgnette et regarda Pradier. Celui-ci s'en aperçut, se campa devant la tribune et cria : « Il les connaissait, les hommes comme moi, ton oncle ». Je fus pris de fou rire, et ce fut moi que Pradier trouva inconvenant. »
Ce n'est qu'en 1850, semble-t-il, que Pradier eut l'occasion de nouer des relations personnelles avec le chef d'Etat. Vers le 1er février 1850 il écrivit à son praticien Poggi, alors à Nîmes : « J'ai été chez le Président. Je crois qu'il a eu l'air de prendre de l'amitié pour moi. Nous avons dit de bonnes bêtises ensemble au milieu de son bal. Je l'ai revu chez un ministre et il m'a serré la main, ce qui a vexé beaucoup de gens, entre autres Ch. Blanc, que j'ai remis en place en demandant sa grâce au Président, qui me l'a accordée. » Ce fut à la suite de ces rencontres qu'il lui envoya une copie de son buste du général Dufour, exécuté l'année précédente (Catalogue n° 43). Nous exposons la lettre de remerciement de Louis-Napoléon, datée du Palais de l'Elysée le 15 février 1850.

Monsieur,
Vous ne pouviez me faire d'envoi plus agréable que celui d'une copie de votre beau buste du général Dufour. Je vous prie d'agréer tous mes remerciements. Désormais à la pensée de cet honorable et sincère ami viendra s'unir celle de l'artiste célèbre qui a bien voulu m'en offrir une si parfaite image.
Recevez, Monsieur, l'assurance de mes sentiments les plus distingués.

L.N. Bonaparte

Louis-Napoléon avait connu le général Dufour, de vingt ans son aîné, pendant ses études à l'école militaire de Thoune, école que le général avait contribué à créer en 1817.

209 Pradier à Paul Marin, Paris, le 10 décembre 1851

L.a.s. 2 f. (2 p.). Genève, Bibliothèque publique et universitaire, Département des manuscrits, ms. var. 18/16.

En mai 1848 Pradier avait assisté avec enthousiasme à l'échec de l'insurrection socialiste (Catalogue n° 206). Il se montra également satisfait, ainsi que cette lettre en témoigne, du triomphe de la Garde nationale en décembre 1851 à la suite du coup d'Etat :

En voilà, mon cher Paul, des pétarades, et je n'ai pu en jouir. J'étais attaché par des affreuses (*sic*) et habituelles douleurs comme vous savez. [...] Sacré mille noms d'une tête de socialiste. Il faut donc se résigner, cher ami, à moins cependant que les eaux de je ne sais quels bains viennent m'arracher, ces étés, les racines misérables qui me donnent un prélude des maux qu'on éprouve dans l'Empire de Satanas. C'est-à-dire que je pouvais à peine faire cette fameuse partie de dominos dont nous avions pris le parti ensemble en attendant le silence [et] que le brutal [le canon] ait cessé, ce qui arrive habituellement : deux

jours de fusillade et canonnade et puis, le 3e, fin et silence et chacun remet l'un sa jambe l'autre son bras, les uns leurs carreaux cassés et les autres rien, car il vont manger la salade par la racine. [...]

Ici, un petit croquis amusant donne une illustration littérale de cette dernière image : un cadavre enterré mangeant les racines d'une salade qui pousse au-dessus de sa tête ! Pradier continue :

Tout cela cependant est bien triste mais, vraiment, on sourit lorsqu'on voit châtier un moment ces fauteurs de troubles, ces burgraves arrêtés, l'un prêchant la guerre civile, l'autre mettant Louis-Napoléon hors la loi et proclamant sa déchéance. Enfin, que sais-je. Je vous assure, je ne sais si j'ai eu raison mais [j'ai] presqu'été content de cette punition donnée adroitement. [...]

Il est intéressant de comparer la réaction de Pradier à celle de Berlioz, qui écrivait le 9 décembre à sa sœur Adèle Suat : « Oui j'ai crié de joie et d'admiration à la lecture des ordonnances de notre admirable Président. Il a non seulement anéanti ces misérables ambitieux qu'on appelait représentants, mais il les a rendus *Ridicules* ; tout est donc fini pour eux. Ce coup d'état est un coup de maître, un chef-d'œuvre complet. [...] » (*Correspondance générale* de Berlioz, Paris, 1983, t. IV, p. 92.)
Au plébiscite du 20 décembre, par plus de 7 400 000 adhésions contre 590 000 opposés, Louis-Napoléon fut élu président de la République pour dix ans. Il célébra cette victoire le 1er janvier par une réception aux Tuileries. Pradier, qui y assista, exprima encore son contentement le lendemain dans une autre lettre à Marin : « L'horizon de 1852 se nettoie chaque jour de la vermine qui l'obscurcissait et qui aurait peut-être pu couvrir notre peau ou notre carmagnole obligée. Buvons donc, cher ami, à la santé du cœur courageux qui veut nettoyer les écuries d'Augias, car nous pourrons sans danger nous aller serrer la main et retrouver au retour le foyer et notre couche sans être souillée par le sac du chiffonnier travailleur républicain. Nous avons été saluer le président aux Tuileries. Cela avait bon air et tout le monde semblait content, espérant un bel avenir. »

210 Testament olographe de Pradier, Paris, 28 juillet 1850

2 f. (2 p. 1/2). Paris, Archives nationales, Minutier central des notaires, étude Guénin, XCI-2000.

Nous ignorons les circonstances précises qui ont amené Pradier à rédiger ce testament en juillet 1850, peu avant son dernier voyage à Nîmes. Il venait cependant de franchir la soixantaine et au cours des dernières années il avait souvent été malade. Mais sans doute se préoccupait-il avant tout du sort de ses trois enfants et des droits auxquels pouvait prétendre leur mère.

Ceci est mon testament
Je soussigné Jean-Jacques Pradier statuaire, Mbre de l'Institut, etc., parfaitement sain de corps et d'esprit, sur le point d'entreprendre un voyage et désirant d'ailleurs régler par disposition testamentaire l'emploi des biens que je laisserai au jour de mon décès, j'ai fixé et fixe ainsi qu'il suit mes dernières volontés, en exigeant que mes héritiers s'y conforment en tout point.
— Je laisse la totalité de ma fortune, tant mobilière qu'immobilière, à prendre par part[s] égale[s] et par tiers, à mes trois enfants, Charlotte, John et Thérèse, seuls enfants légitimes, issus de mon mariage avec Mademoiselle Louise Darcet, veuve Dupont, dont je suis actuellement judicieusement séparé, et prévoyant le cas où il se présenterait d'autres enfants nés de la dite Dame ultérieurement à ma séparation, j'exige que mes héritiers les désavouent, comme je l'eusse fait moi-même si la naissance ne m'en eût point été cachée.
Ma fortune aujourd'hui se compose principalement des différentes créances qui me restent à toucher à l'Intérieur et ailleurs, savoir [...]

Suit l'énumération détaillée des sommes qui lui sont dues : 100 000 francs sur les *Victoires* du Tombeau de Napoléon ; 25 000 sur ses statues de la fontaine de Nîmes ; 4 000 sur le modèle en plâtre de *L'Immortalité* ; 14 000 sur la *Chloris* (dont 4 000 venaient de lui être ordonnancés) ; un dernier acompte de 1 500 sur son buste de *Lemot* ; 4 800 pour les bustes, non encore terminés, de *Granet* et de *Pastoret* ; 6 000 sur la statue de *L'Industrie* comandée pour la Bourse ; et un dernier acompte de 2 000 francs sur son buste de *Lamartine*. A ces créances s'ajoutaient une somme de 1 300 francs « à toucher à la banque » et une autre de 4 000 francs en or renfermés dans sa commode. Pradier signale aussi cinq titres de rente à cinq pour cent achetés entre 1845 et 1850 (le dernier, deux jours avant la date du testament) pour un montant total de 6 430 francs ; une obligation par M. Deschapelles de 25 000 francs, exigible le 5 juin 1852 ; et une somme de 13 000 francs due par M. Guillaume, reliquat de la vente en

1849 de sa propriété de Ville-d'Avray. Restaient ses meubles, les ouvrages de sculpture dans son atelier ou « exposés ailleurs », et la propriété des bronzes « d'environ trente statuettes dont Salvatore Marchi et M. Micheli mouleurs ont la propriété, excepté cependant M. Micheli rue de l'Odéon ». Pradier exprime le désir que ne soient pas vendus divers bustes et portraits de famille, un « coulant de cravate entouré de douze diamants » qui lui avait été donné par la reine des Belges (Catalogue n° 194), une tabatière en or ayant appartenu à sa mère ainsi qu'une autre, cadeau d'Henri V. A l'institutrice de sa fille Thérèse il lègue 10 000 francs.
En faisant l'addition de toutes ces sommes on constate que la fortune de Pradier en 1850 s'élevait à plus de 200 000 francs, sans compter les ouvrages de sculpture dans son atelier, son mobilier et ses effets personnels, lesquels, à son décès, seront prisés environ 35 000 francs.
A la fin du testament Pradier prend des dispositions précises à l'égard de ses enfants, qu'il tenait absolument à écarter de leur mère :

Par suite des événements survenus entre moi et ma femme et au cas où au jour de mon décès un ou plusieurs de mes enfants seraient encore mineurs, je désire en raison des causes qui ont motivé notre séparation que la tutelle ne soit pas attribuée à leur mère, et pour la remplacer, je nomme pour tuteur, en priant le Conseil de famille s'il y a lieu, de se conformer à ma volonté, Monsieur Eugène Lequesne, mon ancien Elève auquel j'ai pleine confiance, et pour le cas où la loi n'autoriserait pas cette exclusion, en conformité de l'article 391 du Code civil, je nomme pour conseil spécial et sans l'avis duquel la tutrice ne pourrait faire aucun acte généralement quelconque relatif à la tutelle, le même Monsieur Eugène Lequesne qui ne refusera pas, je l'espère, d'accepter l'une ou l'autre de ces fonctions.

Eugène Lequesne sera effectivement nommé tuteur des enfants. Mais Louise n'en exercera pas moins sur eux une influence prépondérante. Plus tard, ses spéculations mobilières et autres seront particulièrement désastreuses pour John.

211 Signatures aux obsèques de Pradier, 9 juin 1852

6 f. bordés de noir. Paris, collection de la famille Pradier.

Le 4 juin 1852, en compagnie de sa fille Thérèse, de Mlle Adeline, de son ancien élève Guillaume, de Noémie Constant, à qui il donnait des leçons de sculpture, et de Paul Marin, Pradier se rendit par train à Rueil, où il était invité à déjeuner chez Eugène Forcade, rédacteur de la *Revue des Deux-Mondes*. Vers deux heures de l'après-midi, se promenant seul avec Adeline, il fut terrassé par une attaque d'apoplexie. Transporté dans la maison de Forcade (rue des Mesmes, n° 150, selon l'acte de décès), il mourut à dix heures et demie du soir, sans avoir repris connaissance. Les obsèques eurent lieu le 9 juin. La dépouille mortelle fut exposée au 1, quai Voltaire, où se trouvaient réunis les membres de la famille, les directeurs des Beaux-Arts, des Musées, du Théâtre-Français, ainsi qu'un grand nombre de personnalités artistiques et littéraires. Vers midi, une députation de l'Institut et les membres de la section des Beaux-Arts, tous en costume d'académicien, arrivèrent dans des voitures de deuil. Le général Roguet, aide-de-camp de Louis-Napoléon, qu'il était chargé de représenter, arriva bientôt après dans une voiture à livrée présidentielle. Le convoi se rendit alors au cimetière du Père-Lachaise. « Tous les artistes de la capitale, tous les élèves des ateliers et des écoles, une foule d'hommes de lettres, de savants, d'étrangers et des gens du monde assistaient à ces funérailles » (*Courrier de Bordeaux*). Le cercueil fut déposé provisoirement dans un caveau où avait été aussi déposée provisoirement celui du général Boyer, ancien président d'Haïti. Une pluie torentielle empêcha les assistants d'entendre les discours prononcés par Raoul-Rochette, Augustin Dumont, Méry, Antoine Etex et le pasteur Coquerel.
La famille Pradier conserve six feuillets sur lesquels environ cent trente assistants aux obsèques ont apposé leur signature. Sur le feuillet exposé on compte trente-cinq noms, dont les sculpteurs Desprez, Debay et Ramey, les architectes Blouet et Huvé, les peintres Heim, Joseph Beaume, Léon Cogniet, Abel de Pujol, Chardigny fils et, en bas du feuillet, Ingres. Ont également signé Mmes Lematte-Pradier et Monard-Pradier, filles de Daniel-Marc Pradier, cousin du sculpteur, William Woodburn, le comte Siméon, Eugène Lagarde (préfet du Gard), Eugène Heim, Ch. Comte et Comte père, le général Delarue, Camille Doucet, de Quatrefages, F. Halévy, Adolphe Adam, le baron Taylor et quelques autres. Sur les feuillets non exposés on rencontre bien d'autres artistes, littéraires, hommes politiques, etc., tels Dantan aîné, A. Bosio, Duret, Jaley, Simart, Victor Vilain, Emile Thomas, Antoine Bovy, Phelippes, Victor

Chavez, Jules Ziegler, Jean Gigoux, Horace Vernet, Nanteuil, Henriquel-Dupont, Lefèvre-Deumier, Constant-Dufeux, A. Garnaud, Visconti, Droz, Ambroise Thomas, A. de Beauchesne, Charles Blanc, de Mercey, Emile de la Bédollière, Alfred Darcel, Maxime Du Camp.

212 Flaubert à Louise Pradier, Croisset, 12 juin 1852

L.a.s. 2 f. (3 p.) et enveloppe. Adresse : « Madame / Pradier / rue de la Paix / Paris. » Cachets postaux : Rouen 13 juin 1852 ; Paris 14 juin 1852. Paris, collection de la famille Pradier.

Louise Pradier, qui voyageait dans le Midi, ne fut peut-être pas présente à l'enterrement du sculpteur. Une lettre de sa fille Charlotte, qui lui écrivit à Lyon le 27 mai, indique qu'elle ne devait revenir à Paris que dans une quinzaine de jours. Mais elle était de retour avant le 12 juin. De Croisset, Flaubert lui adressa cette lettre, rédigée sans doute de manière qu'elle pût être communiquée à la famille.

Samedi soir.

Je serais venu à Paris, chère Madame, si j'avais su que vous y fussiez. Mais je vous croyais encore à Marseille. — Une lettre de Madame d'Arcet que j'ai reçue mercredi matin [9 juin] ne m'a point dit le jour de l'inhumation de ce pauvre Pradier et c'était ce jour-là même mercredi (comme je l'ai appris ce matin dans une Presse que j'ai trouvée par hasard).

Je ne saurais vous dire combien cette mort m'a été douloureuse. — On ne s'aperçoit que l'on aime les gens que le jour qu'on les perd. Depuis le commencement de la semaine la figure de Pradier ne me sort pas de la tête. Je ne puis croire que je ne le verrai plus. — Dites bien à John combien je le plains. J'ai passé par tout ce qu'il éprouve. Le voilà seul maintenant et chargé d'un nom qui ne périra pas. Le nom restera comme celui du plus grand statuaire de son siècle. — Ce sera toujours p[ou]r moi un grand honneur que d'avoir connu cet homme illustre, et mieux que cela une grande douceur que de me rappeler l'amitié qu'il m'a constamment témoignée. [...]

Quelques jours auparavant, le 9 juin (jour de l'enterrement), dans une lettre à Louise Colet, Flaubert avait exprimé son opinion avec plus de sincérité : « Ce pauvre Pradier, je le regrette ! Aimable et charmante nature ! Qu'il lui a manqué peu de chose, à cet homme, pour être un grand homme tout à fait : un peu plus de sérieux dans l'esprit et moins de banalité dans le caractère. Il n'en restera pas moins comme le premier sculpteur de son temps. » Flaubert allait maintenir, jusqu'à sa mort en 1880, des relations amicales avec Louise Pradier ainsi qu'avec John.

Quelques sculptures de Pradier

213 Monument élevé à la mémoire de S.A.R. Mgr le Duc de Berry

Dessin par Pradier, lithographie de Langlumé (38,5 × 29 cm). Mention sous le titre : « Sculpté et dessiné par J. Pradier, ancien Pensionnaire du Roi à Rome. » Mentions en bas : « Se vend à Paris chez Chaillou Potrelle / M.d d'Estampes, rue St honoré n° 142 » ; « et chez l'auteur, r. d'Abbaye, n° 3. » Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des Estampes, SNR.

Le *Monument du duc de Berry* fut la première commande importante exécutée par Pradier à son retour de la Villa Médicis. Malheureusement nous n'avons pas réussi à localiser la maquette, dont la présence aux Archives du département de Seine-et-Oise à Versailles est pourtant signalée par l'*Inventaire de la Collection de Vinck* (t. V, 1938, p. 521).

L'assassinat du duc de Berry, deuxième fils du comte d'Artois (futur Charles X), le 13 février 1820, fut ressenti par les légitimistes comme une tragédie nationale. L'événement suscita une iconographie importante ainsi que plusieurs monuments ou projets de monuments. Versailles, ville natale du prince, s'empressa d'ouvrir une souscription pour l'érection d'un mausolée. N'ayant pas pu s'entendre avec le sculpteur Deseine, qui avait d'abord été pressenti, la municipalité invita Pradier, Valois et Petitot fils à soumettre chacun un modèle. Au jugement du concours le 17 juin 1821 la commande fut attribuée à Pradier. Son travail avança rapidement et le 6 avril 1822 il pouvait annoncer au préfet Destouches, président du comité, que l'ébauche en marbre venait d'être transportée dans son atelier. Le 6 décembre, l'œuvre étant presque achevée, il adressa au préfet la lettre suivante :

Monsieur le Baron,

Le monument de Monsgr le duc de Berry étant sur le point d'être terminé, j'ai cru que ce serait avoir une pensée analogue aux nobles sentiments de MM. les souscripteurs que de vouloir pour ainsi dire multiplier avec mon ouvrage le souvenir de leur

admiration et de leur attachement pour ce vertueux prince en particulier, et en général pour toute l'auguste famille des Bourbons. A cet effet je désire publier une lithographie de mon groupe à laquelle je joindrais une courte notice où il serait naturellement fait mention du sujet de ce monument, de ses proportions, du lieu où il sera érigé, du mouvement spontané qui a fait concourir tant de fidèles sujets du roi à cette souscription et de l'honorable protection que vous avez accordée à mon ouvrage, réservant pour la fin la liste de MM. les souscripteurs. Déjà je tâche, par le soin extrême que je mets à la pureté et à la finesse de mon dessin, de rendre avec la plus scrupuleuse fidélité le caractère même de mon marbre, et j'espère que ce travail ne le cédera en rien à la gravure. Quant à la notice dont j'ai confié la rédaction à un littérateur mon ami, elle sera ce qu'elle doit être en cette occasion, courte, claire, précise et digne de son sujet par les sentiments qu'elle exprimera. Le tout réuni sous une couverture à vignettes formera un cahier d'une seule feuille d'impression, c'est-à-dire huit pages format in-4°, pour la somme de 12 frs. [...]

Pradier termine en priant son destinataire de lui fournir les noms des souscripteurs ainsi que des détails sur « la naissance de la souscription ».

Le 19 janvier 1823, Pradier annonçait au ministre de l'Intérieur que son œuvre était achevée et visible dans son atelier. Il lui proposait par la même occasion « la lithographie de ce monument ainsi que la notice qui l'accompagne ». L'inauguration dans la cathédrale Saint-Louis n'eut lieu que le 12 février 1824.

Nous n'avons pas pu retrouver la notice qui

accompagnait le dessin de Pradier. A noter que celui-ci ne reproduit pas les trois bas-reliefs qui ornent le socle du monument (la Ville de Versailles en deuil, entourée de deux génies funèbres). On les retrouve cependant sur un autre dessin conservé aux Archives nationales (F 21 581).
Au retour de son deuxième séjour à Rome, Pradier obtiendra la commande d'un deuxième monument au duc de Berry pour l'église abbatiale de Saint-Germain à Auxerre. Achevée en mars 1826, cette œuvre reprend sous forme de bas-reliefs les deux figures du groupe de Versailles, avec l'ajout d'une troisième figure allégorique.

214 Augustin-Pyramus de Candolle à Marc-Antoine Fazy-Pasteur, Genève, le 18 juillet 1828

L.a.s. 1 f. (1 p.). Genève, Bibliothèque publique et universitaire, Département des Manuscrits, Ms. fr. 1271.

Après avoir achevé en 1821 son buste de *Rousseau* (Catalogue n°s 59) pour l'Orangerie du Jardin botanique, Pradier s'est tout de suite mis sur les rangs pour l'exécution d'un monument à Rousseau (Catalogue n° 60), et, cela, « à titre gracieux ». Dès 1823, dans une séance de la Société des Arts, M.-A. Pictet signalait ses « dispositions généreuses » à ce sujet. De passage à Genève en juin 1826 Pradier ne manqua pas de réitérer « son obligeante proposition » et, à la suite de sa visite, le *Journal de Genève* annonça l'ouverture d'une souscription publique et la formation d'un comité. Deux ans plus tard, après un nouveau séjour dans sa ville natale, Pradier faisait parvenir à Fazy-Pasteur, qui assuma alors la présidence du comité, un devis estimatif de 17 100 francs pour l'exécution d'une statue en marbre et de deux bas-reliefs. Fazy-Pasteur s'empressa de faire imprimer ce devis sous forme de circulaire et l'adressa à quelque soixante personnes en les invitant à former avec lui une « Société de Citoyens » afin de « garantir une première avance de fonds », quitte ensuite, expliquait-il, à organiser une souscription pour les « relever de cette garantie ». A.-P. de Candolle, l'un des destinataires, répondit par la lettre que nous exposons ici.

Mon cher collègue et ami,
Je souscrirai avec plaisir pour élever un monument à J.-J. Rousseau lorsque la souscription sera ouverte à la manière ordinaire, mais je ne veux point faire partie d'une garantie éventuelle telle que tu nous la proposes.
1° parce que cela peut devenir un engagement très onéreux.
2° parce que ce serait le vrai moyen de n'avoir aucune souscription que de persuader au public que la chose aura lieu lors même qu'il ne s'en mêlera pas.
3° parce que je n'ai aucune inquiétude que Pradier nous échappe à ce prix. Canova dans le moment de sa plus grande gloire *vendait* ses statues 24 000 fr. Thorwalson (*sic*) les *vend 16 000*. Je ne crains point que Pradier ne les *donne* pas à 17 000. Il a donné au Jardin le buste de Rousseau pour 600 fr. de plus qu'un de ses rivaux ne voulait le *vendre*. Ceci entre nous et pour ton édification personnelle. [...]

Parmi les autres destinataires, les sœurs Rath et Charles Pictet fils acceptèrent avec enthousiasme la proposition de Fazy-Pasteur. Simonde de Sismondi, trouvant la somme trop forte pour sa bourse, offrit de contribuer 50 francs. Guillaume Favre exprima les mêmes réserves que de Candolle, en insistant sur l'importance du choix de l'emplacement.
Suite à la campagne menée par Fazy-Pasteur, le *Journal de Genève* annonça dans ses numéros des 7 et 14 août 1828 la formation d'un nouveau comité dont les membres étaient Dumont, Moultou, Favre-Bertrand, Bellot, G.-H. Dufour, Charles Pictet fils, Saladin de Crans, François Duval, Alexandre Prévost-Martin et le pasteur Chenevière. En septembre 1829 Pradier apportait à Genève un premier modèle de son projet (voir la notice suivante). Et au début de 1830 il s'engageait à livrer, sans bas-reliefs, une statue de huit pieds de haut, en bronze et non en marbre, pour la fin de l'année suivante. Nombre de contretemps allaient l'obliger à dépasser cette échéance.
L'agronome Marc-Antoine Fazy-Pasteur (1778-1856) avait été élu secrétaire de la classe d'agriculture de la Société des Arts en 1821. Elu président de cette classe en 1830, il occupa aussi de 1832 à 1837 les fonctions de président du Tribunal de commerce de Genève, et de 1843 à 1845 celles de président de la Société économique. Membre du Conseil représentatif de Genève de 1814 à 1838, il fut un des champions du parti libéral.

215 Projet d'un monument à élever à J.J. Rousseau

Dessin de Pradier, lithographie de G. Charton (19,5 × 16,5 cm). Mention sous le dessin : « J. Pradier f.^{it} Lithog de G. Charton à Genève. » Genève, Bibliothèque publique

et universitaire, Département iconographique et cartographique, GIR 750.

Ce projet correspondait peut-être au modèle apporté par Pradier à Genève en septembre 1829 (voir la notice précédente). Conformément au devis estimatif publié par Fazy-Pasteur en septembre 1828, il comporte deux bas-reliefs (dont un seul est visible) sur les faces latérales du socle. L'inscription suivante figure sur la face antérieure : « MONUMENT ÉLEVÉ A LA MÉMOIRE DE J.J. ROUSSEAU PAR SES COMPATRIOTES EN 18 [...] » (le millésime, difficilement lisible, est peut-être 1828). Malgré certains éléments communs ce dessin diffère sensiblement du projet qui a été réalisé. La figure de Rousseau est présentée torse nu, les genoux drapés, alors que la statue en bronze est revêtue d'une chemise. La main gauche du Rousseau en bronze presse contre le genou gauche un manuscrit ouvert sur lequel la main droite, suspendue en l'air, vient d'inscrire quelques mots au moyen d'un style ; ici, la main gauche serre contre la poitrine un rouleau de parchemin tandis que la main droite, également munie d'un style, retombe sur la cuisse droite. C'est le bras gauche et non le bras droit qui s'accoude sur le dossier de la chaise. Celle-ci est plus légère et les tomes qui s'entassent sous celle du monument définitif sont absents. Quant au bas-relief, Rousseau y est représenté au centre en Apollon (?), assis et torse nu, en train de jouer de la lyre. Son pied gauche, comme celui de la statue de bronze, repose sur un tabouret. A sa gauche une muse s'accoude au dossier du siège ; une autre à sa droite soulève dans la main droite un objet difficilement identifiable. Un cygne figure aux pieds de celle-ci et

deux Renommées soufflent dans des trompettes aux deux extrémités du dessin. Le monument est placé sur une terrasse très élevée (la promenade de la Treille ?) et tourne le dos à un paysage ou à un lac qui s'étend vers une chaîne de montagnes.
Ce premier projet présentait un Rousseau lourd et passif, méditant l'ouvrage qu'il venait de terminer. On ne peut qu'approuver les transformations qui, dans l'œuvre définitive, ont abouti à une image bien plus vivante du philosophe, surpris en plein travail.

216 Contrat de transport pour la statue de Rousseau, 25 janvier 1835

1 f. (2 p., en partie imprimées). Genève, Bibliothèque publique et universitaire, Département des Manuscrits, Ms. fr. 1271.

Les œuvres de Pradier ont souvent voyagé, acheminées par roulage et quelquefois par mer vers leurs destinations finales. Dans certains cas seul le modèle a été déplacé, l'œuvre en marbre ayant été exécutée sur place. Il en fut ainsi des cinq grandes statues de la fontaine de Nîmes. D'autres fois le modèle en plâtre et le marbre dégrossi ont voyagé tous les deux. Travaillant à Rome en 1841 Pradier envoya d'abord à Seravezza, aux carrières du marbrier Henraux, le modèle de son *Christ en croix* afin que le bloc de marbre pût être épannelé sur mesure. Ainsi réduit, celui-ci pouvait ensuite être transporté à moins de frais, avec le modèle, pour être achevé à Paris. Par contre, Pradier renonça en 1825 à expédier de Paris à Rome, où il projetait de l'exécuter en marbre, son groupe des *Trois Grâces*, craignant que le modèle n'arrivât brisé. En fait, ces déplacements n'étaient pas sans danger. Sa statue de la *Vierge* fut endommagée au cours du trajet entre Paris et Avignon en 1838. Sa *Phryné* subit des dégâts bien plus importants au retour de l'Exposition de Londres en 1852 (Catalogue n° 10 et 224).
La statue de *Rousseau* fut coulée en bronze par Crozatier en août 1834. Faisant état des dépenses qu'avait occasionnées la non réussite du premier coulage, Pradier demanda que les frais de transport soient payés par Genève. Cette proposition ayant été acceptée, il fit emballer l'œuvre en décembre, après l'avoir exposée pendant quelques jours dans la cour de l'Institut. Le 20 janvier suivant, il partit d'urgence pour Genève, appelé au chevet de sa mère ; elle mourut le 24 janvier, au lendemain de son arrivée. La statue ne quitta Paris que cinq jours après son départ. Comme l'indique le contrat exposé ici, le transport de l'œuvre était assuré par la maison de roulage Dubuisson et Ve Auchard, ancienne maison Bonjour, rue Montorgueil n°s 74 et 82, qui s'engagea le 25 janvier, moyennant 425 francs, plus 45,75 francs de frais, à livrer la statue dans un délai de vingt-cinq jours, sous peine de perdre un tiers du montant. Pradier semble avoir cru que l'œuvre devait partir plus tôt. Le 1er février il manda à sa femme : « Tu récriras au commissaire de nouveau. Tu lui diras qu'à Genève on est bien inquiet et que c'est un grand désagrément qu'il me donne d'avoir envoyé cette statue si tard ; que nous espérons qu'il va écrire tout le long de la route pour qu'elle ne souffre aucun retard. » Elle en souffrit néanmoins, ralentie par « les basses eaux du côté d'Auxerre » (*L'Europe centrale*, 31 janvier), et ne parvint à Genève que le 14 février. Son voyage avait duré vingt jours. On l'installa, enveloppée d'un voile, sur un socle provisoire, et l'inauguration fut fixée au 24 février (voir la notice suivante).

217 Compte rendu de l'inauguration de la statue de Rousseau le 24 février 1835

L'Europe centrale, Journal de Genève, politique et littéraire, deuxième année, n° 25, jeudi 26 février 1835. Genève, Bibliothèque publique et universitaire, Département des Périodiques.

Plusieurs œuvres monumentales de Pradier ont fait l'objet d'inaugurations publiques importantes : le monument de *Rousseau* et le buste d'*A.-P. de Candolle* à Genève (1835 et 1845), la fontaine Molière à Paris (1844), la statue de *Saint Louis* à Aigues-Mortes (1849), la fontaine de l'Esplanade à Nîmes (1851 ; Catalogue n° 222). Sans parler des bénédictions solennelles qui ont consacré ses monuments au duc de Berry (Versailles, 1824 ; Auxerre, 1826), sa statue de la *Vierge* (Avignon, 1840), et d'autres œuvres religieuses ou funéraires.
Le *Journal de Genève*, depuis son premier numéro paru en 1826, avait suivi de près l'histoire de la statue de *Rousseau*, rapportant sur la souscription, les négociations avec Pradier, l'aménagement du site, etc. L'inauguration elle-même passa en première page du numéro du 26 février 1835. Voici quelques extraits :

Genève, 25 février.
Hier, la plus grande partie de la population était sur pied pour l'inauguration de la statue de J.-J. Rousseau. De bonne heure, le nouveau quai du Rhône, le pont des Bergues, le quai des Bergues et les bastions de

Chantepoulet, où la foule s'élevait en amphithéâtre, étaient couverts de monde. Toutes les croisées des belles maisons de ces quartiers étaient garnies de dames. On remarquait devant les bureaux d'une honorable maison de banque, un buste de Rousseau couronné de fleurs, et la petite statuette en bronze de ce grand homme, dans la main de laquelle on avait placé une fleur naturelle de pervenche.
L'île était ornée avec un goût infini, les feuillages et les fleurs s'y entrelaçaient en guirlandes heureusement disposées. La statue était recouverte d'un voile vert parsemé d'étoiles d'or. Là se trouvaient réunis les membres du comité de souscription, James Pradier, des officiers et sous-officiers de la milice, toutes les personnes faisant partie des corps d'élite de la nation, qui avaient voulu assister à cette fête. A deux heures, au sein des détonations de l'artillerie et au bruit d'une excellente musique, le voile a été enlevé. [...]
Alors Frazy-Pasteur prononça un discours (reproduit par l'article), l'orchestre attaqua « les airs favoris de Jean-Jacques » et de jeunes miliciens dansèrent en rond autour du monument. « Après cette cérémonie, lit-on, toute la population s'est divisée en réunion de familles (*sic*) et d'amis, chacun a été fêter Jean-Jacques dans son intimité. Le comité a offert un dîner au grand artiste, qui a accompli avec tant de talent les intentions de Genève. Pendant ce repas des couplets de M. Petit-Senn en l'honneur de Rousseau et de Pradier ont été couverts d'applaudissements. » L'article reproduit ces couplets et rapporte ensuite sur les festivités du soir. Des lampions illuminaient l'île et les maisons des quais ainsi que la rue J.-J. Rousseau. « Des feux d'artifices partaient de l'île et des bateaux à vapeur ; des pétards, des cris de joie éclataient au milieu d'une foule pressée, [...] le tout sans le moindre tumulte, sans le plus léger froissement. » L'on joua au théâtre les motifs du *Devin* et une pièce intitulée les Charmettes ou *La Jeunesse de Rousseau*. L'article se termine sur une note politique : « les trois partis rétrogrades de Genève ont eu chacun leur mot dans cette circonstance ; les méthodistes ont prétendu que c'était une profanation ; les catholiques fanatiques ont dit qu'on élevait le veau d'or, et les doctrinaires ont assuré que Rousseau n'était pas un homme extraordinaire. » Dans son numéro du 28 février le *Journal* signalera qu'à la suite de cette mémorable journée « nul ouvrier n'a voulu recevoir de salaire, et les fournisseurs n'ont demandé que le remboursement de leurs stricts déboursés. »

218 Deux médailles commémoratives du monument à J.-J. Rousseau

— Plaquette en bronze argenté, signée : JPF (diamètre 7,4 cm). Genève, MAH., Cabinet de numismatique, Inv. 2451.
— Médaille en bronze, signée : A. Bovy FT (diamètre : 6,7 cm). Genève, MAH., Cabinet de numismatique, Inv. 2429.

La plaquette est un projet pour une médaille qui ne fut probablement pas éditée. La statue de Rousseau est représentée sur un fond de paysage alpin, entouré d'une guirlande de feuillages et de coquillages. Rousseau est torse nu, drapé à l'antique, selon le premier projet de Pradier, reproduit par la lithographie de G. Charton (Catalogue n° 215).
La médaille reprend à l'avers le monument tel qu'il fut exécuté avec la légende « ÉLEVÉ A J.J. ROUSSEAU PAR SES CONCITOYENS. » Au revers, une couronne de lauriers entoure le texte « EN MDCCCXXXIV LES GENEVOIS CONSACRENT A SA MÉMOIRE UN MONUMENT EN BRONZE » avec la suite de la légende « NÉ A GENÈVE EN MDCCXII. MORT A ERMENONVILLE EN MDCCLXXVIII ».
Le médailleur Antoine Bovy est né à Genève en 1795. Il fut l'élève et l'ami de Pradier. Il est notamment l'auteur d'un portrait de Pradier, qu'il modela en 1832. Il exposa la médaille du monument Rousseau au Salon de 1833, sous la forme d'un plâtre de grande taille.

219 Pradier au marbrier Henraux, Rome, le 11 décembre 1841

L.a.s. 1 f. (1 p.). Timbre sec : LP. Adresse : « Monsieur / Monsieur Henraux / Propriétaire des marbres / à Saravezza (*sic*) / Toscane. » Cachets postaux : Direzione di Roma, 13 décembre 1841 ; 14 dicembre 1841. Paris, collection privée.

Le marchand de marbres Henraux, propriétaire de carrières à Seravezza, près de Car-

rare, fut un des principaux fournisseurs de marbre statuaire pendant la première moitié du XIXe siècle. L'Etat lui fit des commandes importantes pour la nouvelle Chambre des Députés, la fontaine Molière, le Tombeau de Napoléon, la fontaine de l'Esplanade à Nîmes, etc. Pradier a souvent eu affaire avec lui. De Rome, en janvier 1842, il lui envoie le modèle en plâtre de son *Christ en croix* afin de faire épanneler sur place, dans les bonnes proportions, le bloc de marbre destiné à cette œuvre. Il projetait aussi de lui envoyer le modèle du *Polyphème*. A propos de ce groupe il lui avait écrit une première fois le 29 novembre 1841 en joignant à sa lettre un croquis. Il écrivit à nouveau le 11 décembre suivant :

Cher Monsieur Henraux, avez-vous reçu ma lettre dernière, dans laquelle je vous disais que je vous enverrai mes modèles, le *Christ* et puis après le groupe du *Polyphème*, *Acis et Galatée ?* Ce groupe devra être fait en marbre de seconde qualité et d'une proportion fort grande. La figure principale devra avoir au moins de 12 à 15 pieds. Voilà à peu près le dessin. Tâchez de me trouver ces marbres. Je vais vous envoyer le *Christ* d'ici à 15 jours. J'espère que Aubin, mon praticien, viendra près de vous et fera au moins épanneler ces marbres et nous les finirons à Paris. Comme cela il sera facile de les envoyer à Paris et à moins de frais. [...]

Comme sur sa lettre précédente Pradier a tracé dans la marge un petit croquis du groupe. Le 15 janvier 1842 il annoncera à Henraux le départ du modèle du *Christ* par bateau à vapeur. Mais à la mi-février le modèle du *Polyphème* séchait encore dans son atelier et nous ignorons s'il fut aussi expédié aux carrières du marbrier.

220 Traité passé entre Pradier et la ville de Nîmes pour l'exécution de la fontaine de l'Esplanade, 1er août 1845

2 f. (3 p.). Archives municipales de Nîmes, Dossier 0.1.216.6.6.

La fontaine de Nîmes avait été adjugée en 1844 à l'architecte Questel et le projet général approuvé le 28 mars 1845 par le ministre de l'Intérieur (Catalogue n°s 29, 221 et 222). Le traité passé le 1er août 1845 avec Pradier fixa les dimensions des cinq figures et de leurs modèles, les délais d'exécution et les modalités de paiement. Il stipulait que les figures devaient être exécutées « conformément aux dessins fournis par M. Questel, architecte, lesquels dessins ont été communiqués à M. Pradier et qu'il déclare bien connaître » (art. 5). Trois séries de maquettes ou modèles étaient exigées : un modèle en plâtre de l'ensemble, au dixième, avant le 1er février 1846 ; les modèles en plâtre de chaque figure, au tiers ; et, avant l'exécution en marbre, « un troisième modèle peint sur des toiles étendues sur châssis, lequel modèle grandeur d'exécution, sera présenté et exposé sur l'emplacement où doit être élevée la fontaine ». La figure principale représentant la *Ville de Nîmes* devait avoir 3,57 m. de haut, sans compter la plinthe de 0,22 m. ; les quatre autres statues, « représentant des fleuves et Nayades assises, entourés d'attributs et Dauphins », 2,32 m. de haut, plus une plinthe de 0,24 m. Les blocs de marbre devaient être livrés à Nîmes six mois après la remise des maquettes, c'est-à-dire au mois de septembre 1846, et les travaux de sculpture terminés deux ans après. Le prix de 75 000 francs était payable par tiers : le premier, après les marbres épannelés ; le deuxième, après le travail au ciseau ; et le troisième, après les figures mises en place. Ce prix comprenait « non seulement tous les travaux de sculpture des cinq figures, mais toutes les fournitures et modèles, location d'atelier, outils et toute dépense accessoire et nécessaire depuis la remise des marbres à M. Pradier jusqu'au moment de transport des figures de l'atelier au monument ». Mais le transport, le montage et la pose des statues, que Pradier était tenu de surveiller, restaient aux frais de la ville de Nîmes.

Ce traité ne fut pas suivi à la lettre. Le marbrier Henraux ayant apparemment dégrossi les blocs dans des proportions trop justes par rapport aux maquettes, Pradier, en août 1846, autorisa son praticien Poggi, chargé de l'ébauche, à diminuer de six pouces les dimensions des quatre statues assises ; au demeurant, certaines parties de ces figures — le pied droit et la main droite de l'*Eure*, la draperie et le bras gauche du *Gardon*, une partie du pied droit du *Rhône* — durent être exécutées dans des morceaux de marbre séparés. En 1848 les travaux et surtout la régularité des paiements furent perturbés. Au début de 1849 Pradier n'avait encore touché que 35 500 francs sur les 50 000 qui lui étaient dus selon les termes du traité ; la ville de Nîmes lui versa alors, par arrangement spécial, des acomptes mensuels jusqu'à la fin de l'année. Les cinq figures ne furent livrées à l'architecte qu'en mai 1850, avec presque deux ans de retard. Pradier, retenu à Paris et jugeant sa présence à Nîmes inutile, n'assita pas à leur pose ; il revint néanmoins deux fois à Nîmes en 1850, avant et après leur réception, pour faire les dernières retouches (Catalogue n° 221).

Signé par le maire de Nîmes, Ferdinand Girard, et par Pradier, le traité porte entre

les deux signatures un cachet de la « Bonne Ville de Nismes » orné des armes de la cité (un crocodile enchaîné à un palmier). Une apostille signale qu'il fut « approuvé par décision de M. le Ministre de l'Intérieur du 6 juin 1847 » ; une autre, qu'il fut enregistré à Nîmes le 22 juin 1847. On ignore pour quelles raisons, exactement, l'approbation ministérielle fut accordée si tardivement.

221 Passeport délivré à Pradier pour se rendre de Paris à Nîmes, Paris, le 22 mars 1850

(35 × 26,5 cm.). Paris, collection de la famille Pradier.

Pour diminuer les frais de transport les cinq grandes statues de la fontaine de Nîmes furent ébauchées sur place dans un atelier provisoire par un sculpteur praticien, Charles-Marie-François Poggi (Rome 1802 ou 1803 - Paris 1879), qui s'installa à Nîmes en permanence pendant la durée des travaux. Pradier lui expédia de Paris le dernier des cinq modèles en août 1846 ; il y fit lui-même plusieurs séjours entre 1846 et la fin de 1850. A l'occasion de son avant-dernier séjour, à la suite duquel les cinq statues furent acceptées par l'architecte, il obtint un « Passe-port à l'Intérieur valable pour un an » délivré à Paris le 22 mars 1850 par le préfet de Police et invitant « les Autorités civiles et militaires à laisser passer et librement circuler de *Paris*, département de *la Seine*, *à Nismes*, département *du Gard, avec sa demoiselle* [Thérèse] *et une gouvernante* [Adeline Chômat], *Monsieur Pradier, Jacques*, profession de *Statuaire, Membre de l'Institut*, natif de *Genève (de parents français)*, demeurant à *Paris, quai Voltaire, 1* ». Le signalement du porteur figure dans la colonne de gauche : « Agé de *50 ans*, taille d'un mètre *70* centimètres, cheveux *blonds*, front *haut*, sourcils *blonds*, yeux *bleus*, nez *moyen*, bouche *moyenne*, barbe *blonde*, menton *rond*, visage *ovale*, teint *ordinaire* ». Deux erreurs manifestes sont certainement volontaires et dues à Pradier lui-même. D'une part, selon son habitude, Pradier s'est rajeuni considérablement, se donnant cinquante ans alors qu'il était à deux mois de la soixantaine (Catalogue n° 163). D'autre part, si son grand-père paternel, né à Saint-Ambroix dans le Gard, était Français, son père et sa mère, nés à Genève, ne l'étaient pas.

Pradier reviendra une dernière fois à Nîmes avec ce même passeport en août 1850 afin de parachever son travail. Mais il n'assistera pas à l'inauguration de la fontaine en 1851 (voir la notice suivante).

222 Inauguration de la fontaine de l'Esplanade à Nîmes le dimanche 1er juin 1851

Article et dessin publiés dans *L'Illustration, Journal universel*, le 14 juin 1851, p. 373.

La fontaine de Nîmes fut inaugurée en grande pompe. Un article de *L'Illustration* en donne une description et retrace l'histoire de sa construction. Il décrit ensuite la cérémonie d'inauguration :

[...] Dès le matin la foule avait envahi les abords de l'esplanade. Chaque fenêtre était pavoisée comme pour un jour de fête, et le soleil, jaloux de participer à la joie publique, déployait ses plus brillants rayons.

A dix heures, plusieurs coups de canon annonçaient l'arrivée du préfet, M. Lagarde, accompagné par les autorités de la ville, le maire, les membres du conseil municipal, toutes les notabilités littéraires et artistiques, précédés de la brillante fanfare de la garde nationale commandée par M. Henri Révoil, architecte, à qui nous devons le dessin que nous reproduisons aujourd'hui.

En l'absence de MM. Questel et Pradier, M. Durand fit remise aux autorités du monument confié à son inspection, et à l'instant même, comme par enchantement, les eaux jaillissaient pures et limpides, irisées par les rayons du soleil. Plusieurs discours ont été prononcés, et la cérémonie s'est terminée par un défilé général des troupes et de la garde nationale. [...]

Sur le dessin de Révoil on aperçoit au milieu, sous la *Ville de Nîmes*, la statue de *Gardon*, trident en main, flanquée à gauche de la statue de *Nemausa* et à droite de la statue de l'*Eure*. L'eau jaillit des urnes couchées sous leurs pieds ainsi que des mascarons qui les séparent ou qui ornent les quatre vasques demi-circulaires élevées au-dessus du grand bassin octagonal. Une trentaine de spectateurs se promènent autour de la fontaine tandis que d'autres sont rangés derrière une grille basse qui traverse le fond du dessin. En arrière-plan à droite se dresse le Palais de Justice, construit entre 1838 et 1846, et à gauche les arènes. Ainsi que le signale l'article, la statue personnifiant Nîmes est coiffée d'une « couronne murale » composée de la reproduction en miniature de ces deux édifices, avec le théâtre municipal et la Maison carrée, « quatre joyaux d'architecture dont s'enorgueillit la cité qu'elle représente ».

223 Certificat remis à Pradier à la suite de l'Exposition universelle de Londres

59 × 43,5 cm. Paris, collection de la famille Pradier.

Ouverte le 1er mai 1851 à Hyde Park, dans le « Crystal Palace », close le 11 octobre suivant, l'Exposition universelle de Londres avaient réuni les produits de quelque 18 000 exposants, dont plus de 1 700 français. La *Phryné* de Pradier (Catalogue n° 10), exposée par son propriétaire, Delessert, valut à l'artiste l'unique « médaille de Conseil » attribuée à un sculpteur. Quatre autres œuvres de Pradier y étaient exposées : une réplique en bronze, grandeur nature, de son groupe de *Vénus et l'Amour* (Catalogue n° 7) ; sa statue demi-nature en bronze de *Pandore* (Catalogue n° 18) ; sa statuette en ivoire, or et turquoises de *Léda repoussant le cygne* (parmi les envois de Froment-Meurice ; Catalogue n° 84) ; et une réplique en bronze de sa statue demi-nature de *Sapho* debout (parmi les envois du fondeur Victor Paillard ; Catalogue n° 16). Cinquante-six autres exposants français ont également obtenu des grandes médailles. Ces récompenses furent distribuées par le président de la République lors d'une cérémonie qui se déroula le 25 novembre 1851 au Cirque des Champs-Elysées.

Le certificat présenté ici atteste que « Her Majesty's Commissioners / upon the Award of the Jurers have presented a Council Medal to / M.J. Pradier / for the Statue of Phryne in Marble / shown in the Exhibition ». Daté de « Hyde Park, London, 15 Octr 1851 », il est signé par le président de la commission royale.

Envoyée à l'exposition contre le gré du sculpteur, qui craignait pour sa fragilité, la *Phryné* fut brisée au cours de son voyage de retour en France (voir notice suivante).

224 Pradier à l'avoué Antoine-Sigismond Glandaz, Paris, mars (?) 1852.

L.a.s. 2 f. (2 p. 1/2). Genève, MAH.

Réexpédiée en France à la clôture de l'Exposition de Londres, la statue de *Phryné* fut brisée en cours de route. Cet accident donna lieu à un litige entre Pradier et Delessert, qui probablement a cru pouvoir imputer les dégâts à un trop fragile assemblage des blocs dont l'œuvre était composée (Catalogue n° 10). Pour sa défense Pradier engagea les services de Me Glandaz, ex-avoué de sa femme. Ce fut apparamment au début du litige, en février, qu'il lui adressa la lettre suivante :

Monsieur,

Je trouve d'autant plus étrange que M. Delessert vienne me demander des dommages et intérêts pour la Phryné que, devant la plus stricte justice si l'un des deux peut réclamer à l'autre, ce serait évidemment moi qui aurait le droit de me plaindre de M. Delessert.

Eh quoi ! un artiste fait une figure qui, de l'aveu même des adversaires, « *est du plus haut prix artistique* », une figure qui a attiré l'attention de l'Europe entière, il la vend pour un prix *plus que modique* à un particulier qui *contre son avis* la fait voyager outre-mer, cette figure se casse, et l'artiste en serait responsable !

Je n'ai aucun orgueil de mon talent, Monsieur, aussi ne voudrais-je pas me faire moi-même mon éloge. Mais ce talent est assez généralement reconnu pour que j'ose le rappeler, et vous dire que j'attends deux prix de chacun de mes ouvrages : l'un fort modeste, que les obligations de la vie nous forcent tous de réclamer de nos labeurs, l'autre qui est inestimable, qui ne se traduit pas en écus, et que les suffrages de nos contemporains et l'admiration de nos descendants seuls peuvent payer. [...]

J'ai vendu 1 200 f (*sic*) ma Phryné à M. Delessert pour qu'il la gardât et la conservât aux siècles futurs. Pour la casser il aurait dû me la payer 1 000 000 f. [...]

Il termine en exprimant son désir que soit abrogée par le tribunal une convention qu'il avait faite avec Delessert, de ne point faire de copie de la *Phryné*, afin de pouvoir « au moins reproduire une œuvre généralement jugée digne d'être conservée à la postérité ».

Dans une seconde lettre à Glandaz postérieure au 15 mars 1852 Pradier faisait remarquer que la caisse contenant la statue aurait dû être ouverte devant témoins, ce qui aurait permis de recourir aux autorités chargées du transport. Il y ajoutait en revanche que probablement on n'aurait rien obtenu « à cause de la fragilité de la statue ». A la mort de Pradier en juin ce litige était encore en première instance ; Delessert, par la suite, fut debouté de sa demande.

Repères chronologiques

(D'après D. Siler, *Correspondance,* t. I, pp. XXIII-XXIX).

1790 23 mai
Naissance, à Genève, de Jean-Jacques Pradier, dit James, fils de Jacques-Pierre Pradier et de Jeanne-Françoise Dunant. Trois frères sont nés avant lui : Léonard-Germain le 14 août 1781 (probablement mort en bas âge), Charles-Simon le 25 mai 1783 et Antoine-Jean-David le 17 février 1788. Un quatrième, Christian, naîtra le 10 mars 1794. Charles-Simon sera graveur, David et Christian seront peintres.

1804 11 avril
James Pradier s'inscrit à l'école de dessin de Genève.

1807-1808
Rejoint son frère Charles-Simon à Paris.

1808 29 mars
Reçu au concours pour la répartition des places dans la salle du modèle vivant à l'Ecole des Beaux-Arts.

1811 23 avril
Deuxième prix au concours d'émulation à l'Ecole des Beaux-Arts.

1811 1er juillet
Premier prix d'émulation.

1812 26 septembre
Médaille d'or d'encouragement au concours du Prix de Rome.

1812 24 octobre
Banni de l'Ecole pendant un an pour avoir participé à des désordres « au sortir de l'Ecole du Nud ».

1813 25 septembre
Remporte le premier Prix de Rome avec Néoptolème empêche Philoctète de percer Ulysse de ses flèches.

1814 13 janvier
Installation à la Villa Médicis à Rome

1818 17 novembre
Expulsé de la Villa Médicis à la suite d'un incident.

1819 10 février
Associé honoraire de la Société des Arts de Genève.

1819 juillet-août
Après un séjour à Genève, retour à Paris et installation rue Neuve-de-l'Abbaye n° 3.

1819 25 août
Expose pour la première fois au Salon : Un Centaure et une Bacchante, Une Bacchante (rebaptisée Une Nymphe). Obtient une médaille d'or à la clôture du Salon.

1821 17 juin
Choisi pour exécuter le Monument du duc de Berry pour la cathédrale Saint-Louis à Versailles.

1822 24 avril
Au Salon : Un Fils de Niobé, Charles Bonnet.

1823 juin
Repart pour Rome où il séjourne un an. Pendant ce séjour, liaison orageuse avec une « patricienne romaine » qui pose pour sa statue de Psyché et qui le raccompagnera à Paris.

1824 25 août
Au Salon : Psyché, Une Jeune Chasseresse, Louis XVIII.

1825
Début de sa liaison avec Julienne Gauvain, dite Juliette Drouet.

1826 12 novembre
Naissance de leur fille Claire.

1827 23 juin
Membre de l'Académie des Beaux-Arts.

1827 4 novembre
Au Salon : Prométhée, Vénus, Charles X.

1827 29 décembre
Professeur de sculpture à l'Ecole des Beaux-Arts.

1828 9 avril
Chevalier de la Légion d'Honneur.

1829 16 mars
L'Etat lui commande quatre Renommées en bas-relief pour l'Arc de Triomphe de l'Etoile.

1829 septembre
Porte à Genève un premier modèle de son Rousseau.

1830
Installation rue des Beaux-Arts, n° 4 bis, et nouvel atelier au palais de l'Institut.

1830 13 mai
Acquisition d'une maison de campagne à Ville-d'Avray.

1831 1er mai
Au Salon : Trois Grâces.

1832 avril-août
Séjour à Genève et bref voyage en Italie.

1832 septembre
Achève La Liberté et L'Ordre public pour la Chambre des Députés.

1833 16 février
Juliette Drouet devient la maîtresse de Victor Hugo.

1833 1er mars
Au Salon : Une Jeune Chasseresse, Cyparisse et son cerf.

1833 27 août
Mariage avec Louise d'Arcet.

1833 septembre
Voyage de noces en Suisse et en Savoie.

1834 premier semestre
S'installe au 15, quai Voltaire.

1834 1er mars
Au Salon : Satyre et Bacchante, Louis-Philippe, Georges Cuvier, Portrait de Louise Pradier, aquarelle.

1834 avril-septembre
Appuyé par Victor Hugo, Pradier tente en vain d'obtenir la commande du couronnement de l'Arc de Triomphe de l'Etoile.

1834 1er mai
Officier de la Légion d'honneur.

1834 29 juillet
Naissance de sa fille Charlotte.

1835 24 février
Inauguration de sa statue de Rousseau à Genève.

1835 1er mars
Au Salon : M. d'Arcet.

1835 16 novembre
L'Etat lui commande une statue du Comte de Beaujolais pour le nouveau Musée de Versailles.

1836 janvier
Achève son groupe du Mariage de la Vierge pour l'église de la Madeleine et commence ses statues des Villes de Lille et de Strasbourg pour la place de la Concorde.

1836 1er mars
Au Salon : Vénus et l'Amour.

1836 21 mai
Naissance de son fils Jean-Jacques, dit John.

1837 Premier semestre
S'installe au 6, rue de Seine.

1837 1er mars
Au Salon : Bessas de la Mégie, Portrait de Mlle A. V..., tableau.

1838 1er mars
Au Salon : La Vierge, Baron Gérard ; Fragment d'une descente de croix, La Nymphe blessée et La Nymphe au bain, tableaux.

1838 mai
S'installe au 1, quai Voltaire.

1839 1er mars
Au Salon : Louis-Charles d'Orléans, comte de Beaujolais, Charles-Marie-Denys, comte de Damremont.

1839 3 juillet
Naissance de sa fille Thérèse.

1839 Deuxième semestre
Il commence ses esquisses de La Comédie légère et de La Commédie sérieuse pour la fontaine Molière.

1840 5 mars
Au Salon : Vase funéraire.

1840 1er novembre
L'Etat lui commande la décoration du fronton sud du Palais du Luxembourg.

1841 15 mars
Au Salon : Une Odalisque.

1841 27 septembre
Arrive à Rome où il séjourne six mois. Exécute une statue du Christ pour le tombeau de Paul Demidoff et Polyphème surprenant Acis et Galatée, groupe qu'il destine à Genève.

1842 15 mars
Pour la première fois depuis 1819 n'expose rien au Salon.

1843 15 mars
Au Salon : Cassandre, Sismondi, Erard.

1843 15 septembre
L'Etat lui commande douze Victoires colossales pour le Tombeau de Napoléon.

1845 3 janvier
Se sépare de sa femme.

1845 15 mars
Au Salon : Phryné, Louis-Philippe.

1846 6 février
Membre associé de l'Académie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique.

1846 16 mars
Au Salon : Le Duc d'Orléans, Jouffroy, La Poésie légère, Anacréon et l'Amour, La Sagesse repoussant les traits de l'Amour, M. Paillet.

1846 21 juin
Mort de Claire.

1847 16 mars
Au Salon : Une Pietà, Le duc de Penthièvre, Mlle de Montpensier, Le comte de Salvandry, Auber, Le Verrier.

1848 15 mars
Au Salon : Nyssia, Sapho, M. de Belleyme.

1848 août-début octobre
Séjour à Genève.

1848 21 août.
Obtient la première récompense du Salon pour sa statue de Nyssia

1849 mi-avril — juillet
Travaille à Nîmes aux figures de la fontaine de l'Esplanade.

1849 15 juin
Au Salon : Le Printemps, ou Chloris caressée par le Zéphyr.

1849 août
Commandeur de l'Ordre de la couronne de chêne du royaume des Pays-Bas.

1849 août-octobre
Séjour à Genève.

1849 5 et 8 septembre
Vente de sa propriété à Ville-d'Avray.

1849 9 septembre
Inauguration, à Aigues-Mortes, de sa statue de Saint Louis.

1850 fin mars-début mai
Nouveau séjour à Nîmes.

1850 août-septembre
Retour à Nîmes et achèvement des figures de la fontaine.

1850 30 décembre
Au Salon : La Toilette d'Atalante, Médée, Pandore, Barbier, Maxime Du Camp.

1851 25 novembre
Distribution par le président de la République des récompenses accordées aux exposants français à l'Exposition universelle de Londres. Pradier reçoit la première grande médaille de sculpture pour sa statue de Phryné.

1852 1er avril
Au Salon : Sapho.

1852 mai
Expédie à Nîmes sa dernière œuvre achevée, une statue de l'Immortalité pour le tombeau d'Amenlier.

1852 4 juin
Meurt frappé d'apoplexie au cours d'une excursion à Bougival.

1852 9 juin
Inhumation au Père-Lachaise.

1852 26-28 juillet
Vente après décès à l'atelier de Pradier.

Eléments bibliographiques

Dans sa thèse de l'Ecole nationale des Chartes sur James Pradier (1978), Guillaume Garnier a donné une bibliographie complète du sujet. Nous ne signalons ici que les études les plus significatives :

Jean-Pierre Gaberel, *Notice sur les ouvrages de James Pradier de Genève*, dans : *Bibliothèque universelle de Genève*, n.s. XV, 1838, pp. 267-286.

Désiré-Raoul Rochette, dit Raoul-Rochette, *Notice historique sur la vie et les ouvrages de M. Pradier*, dans : *Institut de France, Académie des Beaux-Arts, séance publique annuelle du 1er octobre 1853*, Paris, 1853.

Antoine Etex, *James Pradier, étude sur sa vie et ses ouvrages*, Paris, 1859.

Jules Canonge, *Passim. Notes, souvenirs et documents contemporains*, Paris, 1863.

Louis Avennier, *J.-J. Pradier, statuaire*, dans : *Pages d'Art*, 1922, pp. 97-102 et 125-162.

Louis Gielly, *Les Pradier du Musée de Genève*, dans : *Genava*, III, 1925, pp. 347-357.

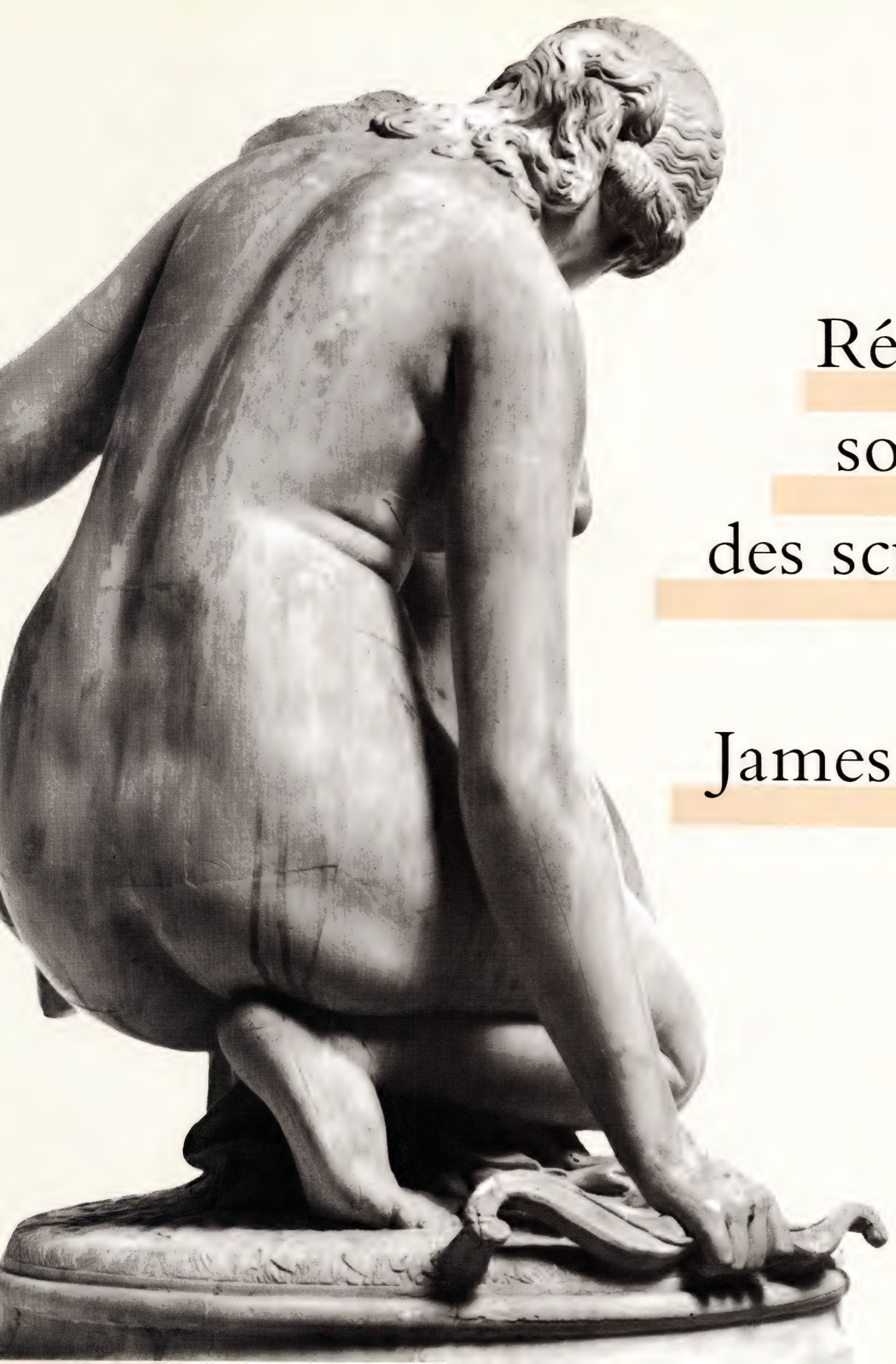
Louis Gielly, *Les dessins de Pradier au Musée de Genève*, dans : *Genava*, VII, 1929, pp. 242-250.

Pierre Lièvre, *James Pradier*, dans : *Revue de Paris*, 15 août 1932, pp. 807-827 et 1er sept. 1932, pp. 172-201.

Jacques de Caso, *Remarques sur l'invention de Pradier*, dans : *Revue suisse d'art et d'archéologie*, 38, 1981, pp. 111-118.

Douglas Siler, *James Pradier, Correspondance*, t. I (1790-1833), Genève, 1984 ; t. II (1834-1842), Genève, 1984.

Vénus et l'Amour (Catalogue n° 7).



Répertoire sommaire des sculptures de James Pradier

Cette liste recense les sculptures de Pradier connues à ce jour. Le *titre* des œuvres est donné tel qu'il figurait dans les notices des Salons, dans la correspondance de Pradier ou dans les catalogues publiés par les éditeurs de moulages. La *date* est celle inscrite sur l'œuvre. Entre parenthèses ( ) figure éventuellement la datation, établie d'après les documents. Les *variantes,* moulages, réductions, etc., ne sont indiqués qu'à titre d'exemple. Enfin, les *dimensions* sont mentionnées sans garantie : elles comprennent la base originale lorsque les sculptures ont été mesurées personnellement par l'un des auteurs du catalogue de l'exposition.

Envois de Rome, sculptures exposées aux Salons et projets pour de grandes statues

1 Chrysis, grand-prêtre d'Apollon, vient demander sa fille au camp des Grecs.
Esquisse préliminaire présentée au concours du Grand Prix de Rome en 1812.
Non retrouvée.

2 Aristée pleurant la perte de ses abeilles.
Statue présentée au concours du Grand Prix de Rome en 1812.
Non retrouvée.

3 Le bannissement de Coriolan.
Esquisse préliminaire présentée au concours du Grand Prix de Rome en 1813.
Non retrouvée.

4 Une figure nue.
Deuxième esquisse préliminaire présentée au concours du Grand Prix de Rome en 1813.
Non retrouvée.

5 Néoptolème empêche Philoctète de percer Ulysse de ses flèches.
Premier Grand Prix de Rome en 1813.
Voir catalogue n° 1.

6 Orphée pleurant Eurydice (1815).
Statue (grandeur nature).
Non retrouvée.
Voir catalogue n° 2, note 3.

7 Homère (1817).
Buste, marbre (copie d'après l'antique).
Non retrouvé.
Voir catalogue n° 2, note 3.

8 Ganymède (1817-1818).
Statue, marbre (copie d'après l'antique).
Non retrouvée.
Voir catalogue n° 2, note 3.

9 Bacchante (1819), (Salon de 1819).
Voir catalogue n° 2.

10 Centaure et Bacchante (Salon de 1819).
Groupe, plâtre.
Non retrouvé.
Voir catalogue n° 2, note 3.

11 L'Amour captif, 1822.
Voir catalogue n° 3.

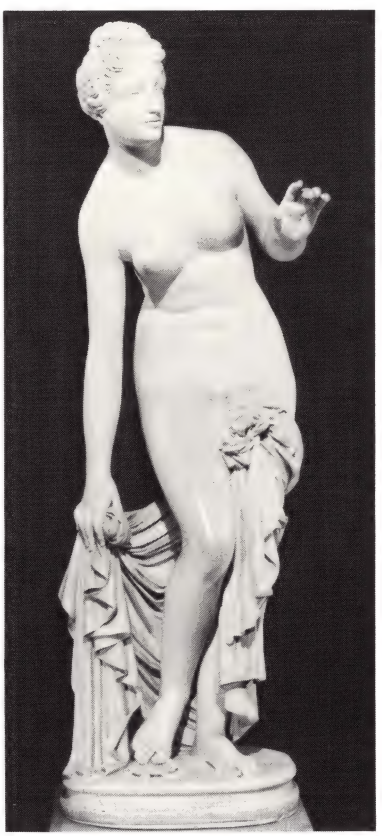
12 Niobide blessé, 1822, (Salon de 1822).
Voir catalogue n° 4.

13 Bacchante, 1823.
Variante en marbre de la Bacchante exposée au Salon de 1819.
Voir catalogue n° 2.

14 Psyché, 1824, (Salon de 1824).
Voir catalogue n° 5.

15 Jeune Chasseresse au repos (Salon de 1824, hors livret).
Statue, plâtre.
Non retrouvée.

16 Prométhée, 1827, (Salon de 1827).
Statue, marbre (H. : 152 cm.).
Paris, Jardin des Tuileries.
Voir catalogue fig. 2, p. 20.



17 Vénus, 1829.
Statue, marbre (H. : 182 cm.).
Orléans, Musée des Beaux-Arts.

18 Les Trois Grâces, 1831, (Salon de 1831).
Groupe, marbre (H. : 172 cm.).
Paris, Musée du Louvre.
Réductions en marbre, bronze et plâtre.

19 Jeune Chasseresse au repos (Salon de 1833).
Variante en marbre de la Jeune Chasseresse exposée au Salon de 1824.
Connue par une ancienne photographie.

20 Cyparisse et son cerf (Salon de 1833).
Groupe, marbre (H. : 153 cm.).
Détruit en 1871 dans l'incendie du Palais de Saint-Cloud.
Epreuve en plâtre, Bourges, Musée du Berry.
Non retrouvée.

21 Satyre et Bacchante, 1834, (Salon de 1834).
Voir catalogue n° 6.

22 Phidias, 1835.
Statue, marbre (H. : 235 cm.).
Paris, Jardin des Tuileries.

23 Vénus et l'Amour, 1836, (Salon de 1836).
Voir catalogue n° 7.

24 Guerrier indien (1838).
Statue.
Attestée.

25 Odalisque, 1841, (Salon de 1841).
Voir catalogue n° 8.

26 Polyphème, Acis et Galatée (1841-1842).
Voir catalogue n° 9.

27 Cassandre, 1843, (Salon de 1843).
Statue, marbre (H. : 115 cm.).
Avignon, Musée des Beaux-Arts.
Détail voir catalogue fig. 8, p. 46.

28 Phryné, 1845, (Salon de 1845).
Voir catalogue n° 10.

29 La Poésie légère, 1846, (Salon de 1846).
Voir catalogue n° 11.

30 Anacréon et l'Amour (1844-1845), (Salon de 1846).
Voir catalogue n° 12.

31 La Sagesse repoussant les traits de l'Amour (1844-1845), (Salon de 1846).
Voir catalogue n° 13.

32 Chloris, 1849, (Salon de 1849).
Voir catalogue n° 14.

33 Nyssia, 1848, (Salon de 1848).
Voir catalogue n° 15.

34 Sapho, 1848, (Salon de 1848).
Voir catalogue n° 16.

35 Ulysse enlevant le corps d'Achille (1848-1849).
Voir catalogue n° 17.

36 L'Enfant au Cygne (vers 1849).
Groupe, bronze (H. : 92 cm.).
Copenhague, Ny Carlsberg Glyptotek.

37 Pandore (1845-1850), (Salon de 1850-1851).
Voir catalogue n° 18.

38 Médée (Salon de 1850-1851).
Voir catalogue n° 19.

39 Vénus et Adonis mort (vers 1850).
Terre cuite.
Attestée.

40 La Toilette d'Atalante, 1850, (Salon de 1850-1851).
Voir catalogue n° 20.

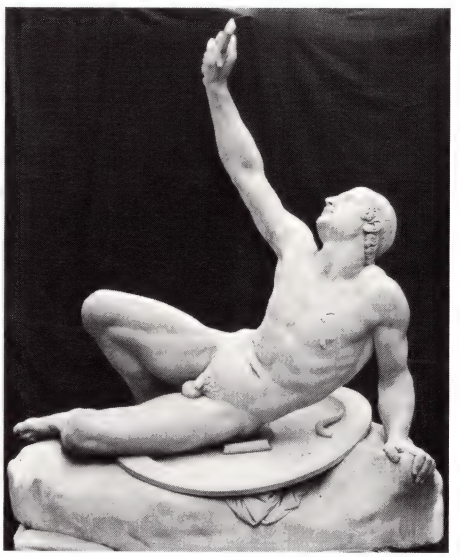
41 L'Amour et Psyché (1850-1851).
Groupe, marbre.
Non retrouvé.
Réductions attestées.

42 Homère et son guide (1851-1852).
Voir catalogue n° 21.

43 Sapho, 1852, (Salon de 1852).
Voir catalogue n° 22.

44 Danaïde, 1852.
Voir catalogue n° 23.

45 Baigneuse.
Statue, marbre (H. : 120 cm.), achevée par Eugène Lequesne après 1852.
Prague, Narodni Galerie.
Réductions en plâtre et en bronze.



46 Soldat mourant.
Statue, marbre (H. : 170 cm.), achevée par Eugène Lequesne après 1852.
Collection privée, New York.

47 Gladiateur.
Statue, plâtre.
Non retrouvée.

48 Nessus et Déjanire (vers 1852).
Statue.
Attestée.
Voir catalogue n° 3, note 3.

Sculptures pour des édifices civils

49 La Fortune publique (1825-1827).
Projet pour la Bourse de Paris.
Statue, plâtre (H. : environ 185 cm.).
Détruit.

50 Le Duc d'Angoulême congédie les envoyés de Cadix (1825-1830).
Relief en plâtre ayant décoré l'Arc de Triomphe du Carrousel à Paris de 1828 à 1831 (H. : 200 cm., L. : 375 cm.).
Non retrouvé.
Partie droite du relief en marbre (H. : 185 cm., L. : 196 cm.).
Paris, Musée du Louvre.
Voir catalogue fig. 3, p. 23.

51 Le Rhône (1829).
Projet pour la Fontaine de la Bastille à Paris.
Statue, plâtre.
Non retrouvée.

52-53 La Liberté et l'Ordre public (1830-1832).
Statues colossales, marbre.
Paris, Palais Bourbon, Salle des séances de l'Assemblée nationale.
Voir catalogue fig. 5 et 6, pp. 26-27.

54-57 Quatre Renommées (1829-1834).
Reliefs, pierre (H. : 6 m., L. : 6 m.).
Paris, Arc de Triomphe de l'Etoile.
Modèles en plâtre au Musée de Lisieux détruits pendant la seconde guerre mondiale.

58 La France distribuant des couronnes (1834).
Projet de couronnement de l'Arc de Triomphe de l'Etoile à Paris.
Non retrouvée.

59 Apothéose de Napoléon Ier (1834-1851).
Projet de couronnement de l'Arc de Triomphe de l'Etoile à Paris.
Voir catalogue n° 24

60-61 La Ville de Lille et la Ville de Strasbourg (1836-1838).
Paris, place de la Concorde.
Voir catalogue n° 25.

62 La Royauté publiant l'amnistie (1838).
Projet pour le Palais Bourbon à Paris.
Groupe non retrouvé.

63 L'Instruction publique (1838-1839).
Paris, façade du Palais Bourbon.
Voir catalogue n° 26.

64-72 Le Jour, La Nuit et un petit Génie ; La Guerre et La Paix ;
La Sagesse, L'Eloquence, La Prudence et La Justice (1840-1841).
Paris, Palais du Luxembourg.
Voir catalogue n° 27.

73 France colossale (1840).
Statue pour la décoration provisoire du « Retour des cendres », signalée dans la presse contemporaine.

74 Amazone (1840-1841).
Statue équestre, fonte de fer.
Décorait l'entrée de l'ancien Cirque d'été aux Champs-Elysées à Paris.
Non retrouvée.
Réplique en fonte de fer, 1852.
Paris, façade du Cirque d'hiver, place Pasdeloup.

75-77 La Comédie légère et La Comédie sérieuse ; Génie tenant des couronnes (1839-1843).
Paris, Fontaine Molière.
Voir catalogue n° 28.

78 Neptune (avant 1845).
Mascaron colossal.
La Malgue.
Voir catalogue n° 31.

79 La Maison de Socrate.
Bas-relief ayant décoré l'entrée de la villa du Dr Jules Cloquet à La Malgue, près de Toulon.
Non retrouvé.

80 La République (1848).
Voir catalogue n° 27.

81-85 La Ville de Nîmes ; Le Rhône, Le Gardon, L'Eure et Nemausa.
Nîmes, Fontaine de l'Esplanade (1845-1851).
Voir catalogue n° 29.

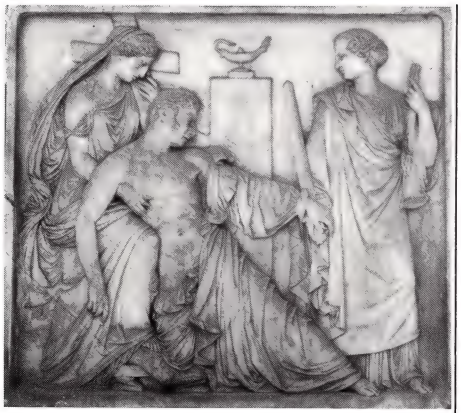
86 L'Industrie (1851).
Paris, perron postérieur de la Bourse.
Voir catalogue n° 30.

Sculptures religieuses et funéraires

87 Saint Pierre (1822).
Statue, plâtre (H. : 220 cm.).
Paris, église Saint-Sulpice.
Non retrouvée.

88 Saint André, 1823.
Statue, plâtre (H. : 200 cm.).
Paris, église Saint-Roch.

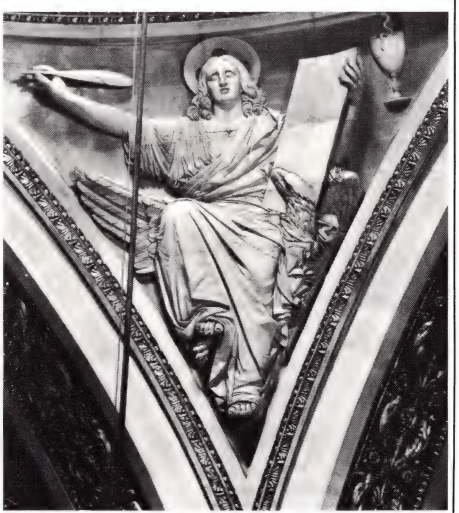
89-92 Monument du duc de Berry (1821-1823).
Groupe (H. : 150, L. : 240 cm.) et trois bas-reliefs, marbre.
Versailles, cathédrale Saint-Louis.
Dessin, voir catalogue fig. 1, p. 17 ; gravure voir catalogue n° 213.



93 Les Derniers Moments du duc de Berry (1825-1826).
Relief, marbre (H. : 146, L. : 164 cm.).
Auxerre, église abbatiale Saint-Germain.

94 La Madeleine pardonnée par le Christ (1828-1829).
Projet de fronton pour l'église de la Madeleine à Paris.
Relief, plâtre (H. : 120, L. : 500 cm.).
Musée de Lisieux, détruit pendant la seconde guerre mondiale.
Voir catalogue fig. 4, p. 25.

95-98 Saint André, saint Jacques, saint Jean et saint Pierre (1833-1834).
Reliefs, pierre (H. : environ 300 cm.).
Paris, église de la Madeleine.



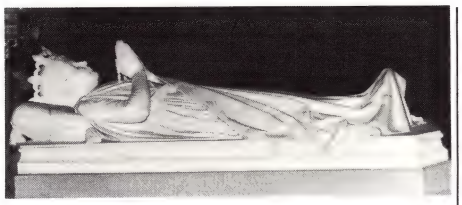
99 La Vierge, 1838, (Salon de 1838).
Statue, marbre (H. : 187 cm.).
Avignon, cathédrale Notre-Dame des Doms.
Modèle en plâtre, Ville-d'Avray, église Saint-Nicolas.

100 Vase funéraire, 1840, (Salon de 1840).
Voir catalogue n° 32.

101 Le Mariage de la Vierge, 1842.
Groupe, marbre (H. : 315, L. : 175 cm.).
Paris, église de la Madeleine.
Modèle en plâtre, Ville-d'Avray, église Saint-Nicolas.

102 Louis-Charles d'Orléans, comte de Beaujolais (1840-1842).
Réplique de l'œuvre achevée en 1838 pour le Musée de Versailles (voir Répertoire n° 140).
Statue couchée, marbre.
Tombeau du comte de Beaujolais à La Valette, île de Malte, cathédrale Saint-Jean.

103 Le Christ en croix (1841-1844).
Statue, marbre (H. : environ 245 cm.).
Leningrad, tombeau du comte Paul Demidoff.
Non retrouvé.

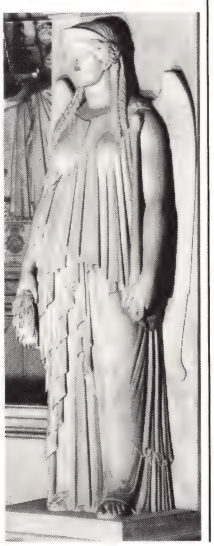


104 Tombeau du duc de Penthièvre, 1847, (Salon de 1847).
Gisant, marbre (L. : 137 cm.).
Dreux, chapelle royale.

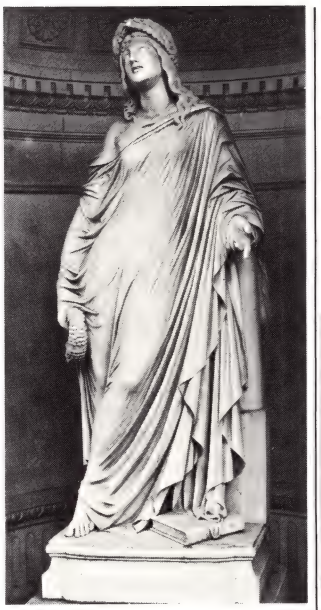
105 Tombeau de Mademoiselle de Montpensier, 1847, (Salon de 1847).
Dreux, chapelle royale.
Voir catalogue n° 33.

106 Pietà (1846-1847), (Salon de 1847).
La Garde, Chapelle Notre-Dame de la Pitié.
Voir catalogue n° 34.

107 Saint-Charles Borromée soignant les pestiférés de Milan (vers 1852).
Bas-relief, pierre (L. : 162 cm.).
Tympan de la chapelle Notre-Dame de la Pitié - Saint-Charles à La Pauline, commune de La Garde, près de Toulon.



108-119 Douze Victoires (1843-1852).
Statues, marbre (H. : 335 cm.).
Paris, Tombeau de Napoléon, église Saint-Louis des Invalides.
Modèles en plâtre détruits.



120 L'Immortalité (1850-1852).
Statue, marbre (H. : 182 cm.).
Nîmes, cimetière protestant, tombeau d'André Amenlier.

121-127 Sept stations d'un chemin de Croix (1851-1852).
Reliefs en pierre terminés par Eugène Lequesne et Eugène Guillaume.
Paris, église Sainte-Clotilde, bas-côté gauche.
Edités en fonte de fer (H. : 61 cm.) par Ducel, après 1860, avec de légères variantes.

128 Tombeau de la fille de M. Laïsky.
Groupe, bronze.
Leningrad.
Non retrouvé.

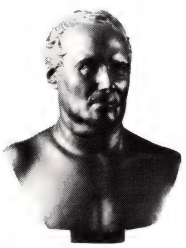
129 Ange emportant un enfant.
Relief, marbre.
Rio de Janeiro, tombeau non identifié.
Non retrouvé.

Portraits et monuments

130 Monseigneur Affre (1848).
Buste.
Non retrouvé.

131 Jeanne d'Arc (1831-1832).
Statue, plâtre.
Non retrouvée.

132 Jean-Pierre-Joseph d'Arcet, 1835, (Salon de 1835).
Statuette.
Voir catalogue n° 41

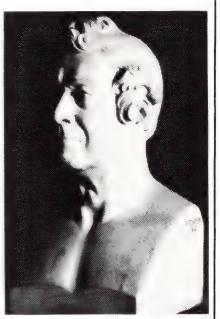


133 Jean-Pierre-Joseph d'Arcet, 1845.
Buste, marbre (H. : 50 cm.).
Prunay (Vienne).
Réplique en bronze, Paris, cimetière du Père-Lachaise, tombeau d'Arcet.
Epreuves en plâtre.

134 Robert de France, comte d'Artois, 1842.
Statue, plâtre (H. : 225 cm.).
Musée de Versailles.

135 Daniel-François-Esprit Auber (1846-1847), (Salon de 1847).
Buste, marbre.
Non retrouvé.
Epreuve en plâtre (H. : 57 cm.) à l'Opéra de Paris.
Réplique en bronze sur la façade de l'Opéra.

136 Le duc d'Aumale (vers 1844).
Buste.
Attesté.



137 Jacques-Luc Barbier-Walbonne, 1850, (Salon de 1850-1851).
Buste, marbre (H. : 43 cm.).
Nîmes, Musée des Beaux-Arts.

138 Le docteur Baron, 1838.
Statuette.
Voir catalogue n° 35.

139 Monseigneur de Belzunce (1851).
Projet pour un monument à Marseille.
Non retrouvé.

140 Louis-Charles d'Orléans, comte de Beaujolais (1836-1838), (Salon de 1839).
Statue couchée, marbre (H. : 92, L. : 208 cm.).
Musée de Versailles.
Réplique à la cathédrale Saint-Jean à Malte (voir Répertoire n° 102).

141 Auguste Bessas de la Mégie, 1836, (Salon de 1837).
Statuette.
Voir catalogue n° 36.

142 Madame Auguste Bessas de la Mégie.
Statuette, bronze.
Non retrouvée.
Exemplaire en plâtre (H. : 38 cm.) au Musée d'Epinal.

143 Charles Bonnet, 1822, (Salon de 1822).
Buste.
Voir catalogue n° 37.

144 Louis-Antoine, comte de Bougainville (1827).
Buste.
Non retrouvé.

145 Un enfant du comte de Cailleux (vers 1845).
Buste.
Non retrouvé.

146 Augustin-Pyramus de Candolle, 1845.
Buste et piédestal cylindrique.
Voir catalogue n° 38.

147 Jules Canonge, 1848.
Buste.
Voir catalogue n° 39.

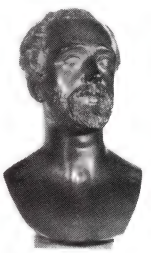
148-149 Le général Louis-Eugène Cavaignac (1848).
Buste en bronze ; médaillon en cire.
Non retrouvés.

150 Edmond Cavé (1846).
Buste, marbre.
Non retrouvé.

151 Le comte de Chambord enfant (1832).
Buste, bronze.
Non retrouvé.

152 Le comte de Chambord (avant 1848).
Statuette.
Non retrouvée.

153 Charles X (1825-1827), (Salon de 1827).
Buste, marbre.
Détruit au Louvre lors de l'insurrection de juillet 1830.



154 Victor Chavet, 1851.
Buste, bronze (H. : 34 cm.).
Aix-en-Provence, Musée des Beaux-Arts.
Moulage et réductions en plâtre, Genève, MAH.

155 Le docteur Auguste-François Chomel (avant 1852).
Buste.
Non retrouvé.

156 Louise Colet, 1837.
Statuette.
Voir catalogue n° 40.

157 Louise Colet (1846).
Buste, plâtre.
Non retrouvé.

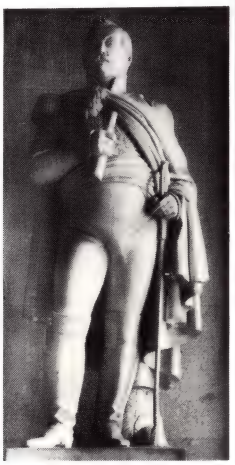
Noémie Constant, voir Claude Vignon.

158 Pierre Corneille.
Statuette, bronze.
Non retrouvée.

159 Adam de Craponne (1852).
Projet pour un monument à Salon-de-Provence.
Non retrouvé.

160 Georges Cuvier (1832-1833), (Salon de 1834).
Buste, marbre (H. : 77 cm.).
Paris, Palais de l'Institut, salle de l'Académie des Sciences.
Besançon, Bibliothèque municipale.
Moulages en plâtre et réplique en bronze.

161 Le général Damesne (1849).
Projet de statue.
Non retrouvé.



162 Le général de Damremont, 1839, (Salon de 1839).
Statue, marbre (H. : 225 cm.).
Musée de Versailles.

163 Le général de Damremont (1839).
Buste, plâtre (H. : 87 cm.)
Prytanée militaire de Saint-Cyr, détruit pendant la seconde guerre mondiale.

164 Louis-Marie Debelleyme (Salon de 1848).
Statuette, marbre.
Non retrouvée.
Epreuve en plâtre (H. : 40 cm.) Paris, Palais de Justice.

165 M. Defresne (1828).
Buste.
Non retrouvé.

166 Camille Doucet.
Buste.
Non retrouvé.

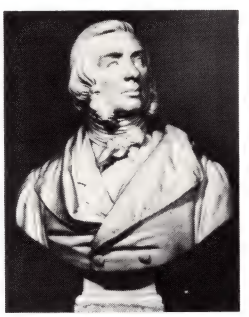
167 Maxime Du Camp, 1850, (Salon de 1850-1851).
Buste.
Voir catalogue n° 42.

168 Le général Guillaume-Henri Dufour, 1849.
Buste.
Voir catalogue n° 43

169 Le général Duhesme, 1837.
Buste, marbre (H. : 70 cm.).
Musée de Versailles.

170 L'amiral Duperré, 1847.
Statue, plâtre.
Musée de Versailles.

171 Mlle Emma Dupuis (1828).
Buste, plâtre (H. : 35 cm.).
Non retrouvé.

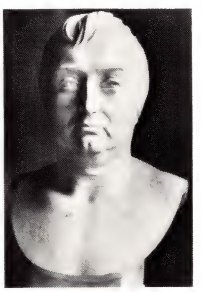


172 Jean-Baptiste Erard, 1843, (Salon de 1843).
Buste, marbre (H. : 70 cm.).
Non retrouvé.
Connu par une ancienne photographie.

173-174 Le général Feuchères, 1844.
Buste, marbre (H. : 80 cm.).
Nîmes, Musée du Vieux-Nîmes.
Médaillon en malachite, inséré dans un vase de vermeil (H. : 59 cm.).
Paris, Musée des Arts Décoratifs.

175 Charles Filtsch, 1843.
Médaillon, marbre (diam. : 17 cm.).
Collection privée.
Réductions en plâtre.

176 Le docteur Achille-Cléophas Flaubert (1834).
Statuette, plâtre.
Non retrouvée.

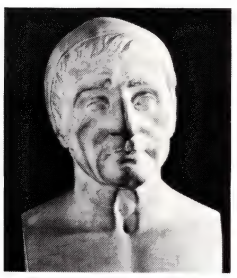


177 Le docteur Achille-Cléophas Flaubert (1847-1849).
Buste, marbre (H. : 45 cm.).
Rouen, Musée Gustave Flaubert et d'Histoire de la Médecine.
Réplique en marbre, Antibes, Musée Picasso.

178 Caroline Flaubert (1846).
Buste.
Voir catalogue n° 44.

179 Le docteur Foullioy (1849).
Buste, marbre.
Non retrouvé.

180 Le baron François Gérard (1837-1838), (Salon de 1838).
Buste, marbre (H. : 80 cm.).
Paris, Musée du Louvre.
Réplique en marbre, Paris, Ecole des Beaux-Arts.



181 François-Marius Granet (1850-1851).
Buste, marbre (H. : 53 cm.).
Musée de Versailles.

182 Théodore-Simon Jouffroy, 1845, (Salon de 1846).
Statue, marbre (H. : 180 cm.).
Besançon, Bibliothèque municipale.

183-186 Le général Frédéric-César de La Harpe (1842-1843).
Quatre médaillons en bronze (diam. : 88 cm.).
Rolle (canton de Vaud), monument de Frédéric-César de La Harpe.

187 Alphonse de Lamartine (1848-1850).
Buste, marbre.
Arles, non retrouvé.

188 Mademoiselle Langlois (1852).
Buste, plâtre.
Non retrouvé.

189 Le docteur Hubert Lauvergne, 1844.
Buste, plâtre (H. : 64 cm.).
Toulon, Société des amis du Vieux-Toulon.

190 La Pérouse (1827).
Projet de statue.
Non retrouvé.

191 Le baron François-Frédéric Lemot (1849-1850).
Buste, marbre (H. : 52 cm.).
Paris, Bibliothèque de l'Institut.

192 Urbain-Jean-Joseph Le Verrier (1847).
Buste en marbre ; réplique en bronze.
Non retrouvés.

193 Saint Louis (1846-1848).
Statue, bronze (H. : 300 cm.).
Aigues-Mortes, place Saint-Louis.
Modèle en plâtre, Ville-d'Avray, église Saint-Louis.

194 Louis XIV (1819).
Projet d'une statue équestre pour la ville de Cæn.
Non retrouvé.

195 Louis XIV (1825).
Projet d'une statue équestre pour la ville de Montpellier.
Non retrouvé.

196 Louis XVIII, 1824.
Buste, marbre (H. : 61 cm.).
Musée de Versailles.

197 Louis-Philippe Ier (1830).
Buste, plâtre.
Non retrouvé.

198 Louis-Philippe Ier (1833-1834).
Buste en marbre (H. : 75 cm.) ; réplique en bronze (Salon de 1834).
Non retrouvés.
Répliques et réductions en marbre, plâtre et porcelaine de Sèvres.

199 Louis-Philippe Ier (1841).
Buste.
Non retrouvé.

200 Louis-Philippe Ier, 1845, (Salon de 1845).
Buste, marbre (H. : 75 cm.).
Dreux, Musée municipal.

201 Louis-Philippe Ier (1846).
Statuette.
Voir catalogue n° 45.

202 Le général Marceau (1846).
Projet pour un monument à Chartres.
Non retrouvé.

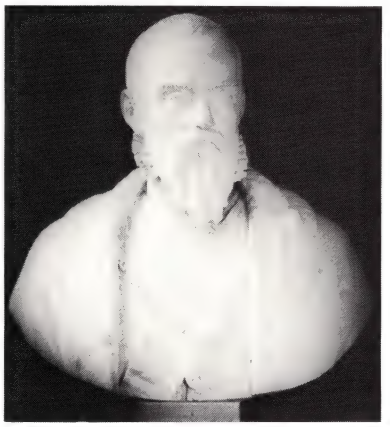
203 Madame Marceau.
Buste, marbre.
Non retrouvé.

204 La reine Marie-Amélie (1846).
Statuette.
Voir catalogue n° 46.

205 Madame Massan.
Buste.
Non retrouvé.

206 Molière.
Statuette, bronze (H. : 27 cm.).
Paris, Collection privée.
Exemplaire en plâtre, Genève, MAH.

207 Les frères Montgolfier (1820-1821).
Bustes, marbre.
Non retrouvés.



208 Le connétable Anne de Montmorency, 1839.
Buste, marbre (H. : 84 cm.) et modèle en plâtre.
Musée de Versailles.

209 Le connétable Anne de Montmorency, 1838.
Statue, plâtre (H. : 228 cm.).
Musée de Versailles.

210 Napoléon Ier (1821).
Médaillon de bronze sur fond de marbre (diam. : 60 cm.).
Non retrouvé.

211 Napoléon Ier (avant 1844).
Statuette, bronze (H. : 24 cm.).
Paris, collection privée.
Surmoulage en plâtre, Genève, MAH.
Autres exemplaires en plâtre, carton et bronze, (H. : 32 cm.), réplique en marbre.

212 Madame Virgine Octave (1849).
Buste.
Non retrouvé.

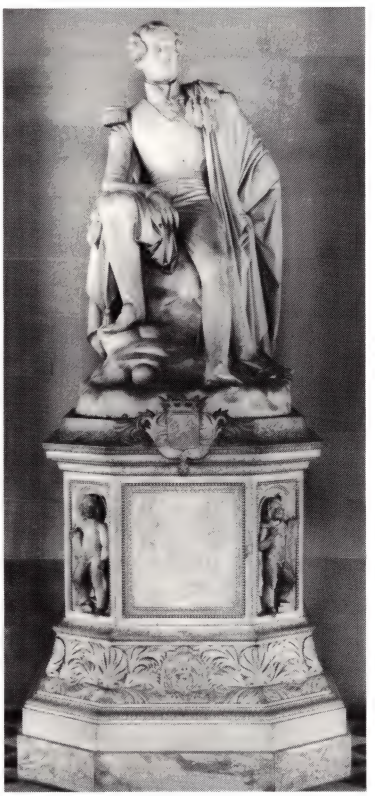
213 Gaston d'Orléans (1836-1839).
Statue, marbre (H. : 220 cm.).
Château de Blois.
Voir catalogue fig. 7, p. 31.

214 Le duc d'Orléans (1842).
Médaillon.
Voir catalogue n° 49.

215 Le duc d'Orléans (1842).
Statuette.
Voir catalogue n° 47.

216 Le duc d'Orléans (1842).
Statuette équestre.
Non retrouvée.

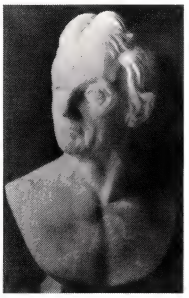
217 Le duc d'Orléans (1842-1843).
Buste.
Voir catalogue n° 48.



218 Le duc d'Orléans (1842-1845), (Salon de 1846).
Statue, marbre (H. : 189 cm.) et piédestal en marbre orné de reliefs.
Musée de Versailles.

219 Alphonse-Gabriel-Victor Paillet (Salon de 1846).
Buste, marbre.
Non retrouvé.

220 Madame Auguste Panseron.
Buste.
Non retrouvé.



221 Claude-Emmanuel-Joseph Pierre, marquis de Pastoret (1850-1854).
Buste, marbre (H. : 53 cm.), achevé après la mort de Pradier par Eugène Lequesne.
Narbonne, Musée municipal.

222 M. Payen.
Buste.
Non retrouvé.

223 Don Pedro II, empereur du Brésil (1850).
Buste, marbre.
Non retrouvé.

224 Charles Percier (1838-1839).
Buste, marbre (H. : 66 cm.).
Musée de Versailles.

225 Adrien Perlet.
Buste.
Non retrouvé.

226 Marc-Auguste Pictet, 1825.
Buste.
Voir catalogue n° 50.

227 Antonio Guedes Pinto (1839).
Buste, marbre (H. : 64 cm.).
Rio de Janeiro, Palais Itamarty, Musée historique et diplomatique.

228 Charlotte Pradier (1843).
Buste, plâtre (H. : 36 cm.).
Collection famille Pradier.

229 Charlotte, John et Thérèse Pradier (1841).
Médaillon.
Voir catalogue n° 56.

230 Claire Pradier (1828).
Buste, statuette ou médaillon en plâtre.
Non retrouvé.

231 James Pradier (Salon de 1852).
Buste.
Voir catalogue n° 51.

232 John Pradier jouant avec un chien (vers 1838).
Statuette.
Voir catalogue n° 52.

233 John Pradier tenant des balles (1842).
Statuette, plâtre (H. : 25 cm.).
Collection famille Pradier.

234 John Pradier (1844).
Buste, plâtre (H. : 43 cm.).
Collection famille Pradier.

235 John Pradier en costume marin (vers 1846).
Statuette, bronze (H. : 21 cm.).
Paris, collection privée.

236 John Pradier vêtu d'une pèlerine (vers 1846).
Statuette.
Voir catalogue n° 53.

237 Louise Pradier (1835).
Médaillon, plâtre (diam. : 15 cm.).
Collection famille Pradier.

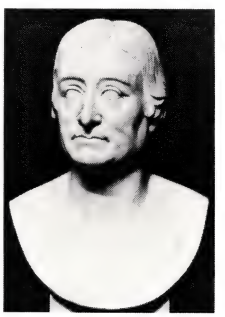
238 Louise Pradier (1839).
Statuette.
Voir catalogue n° 189.

239 Thérèse Pradier (vers 1844).
Relief, terre cuite (H. : 30, L. : 20 cm.).
Genève, MAH.

240 Thérèse Pradier (1844).
Buste.
Voir catalogue n° 55.

241. Pierre Puget (vers 1850).
Projet pour un monument à Marseille.
Non retrouvé.

242 Le général Rath, 1825.
Buste.
Voir catalogue n° 57.



243 François-Juste Raynouard, 1845.
Buste, marbre (H. : 58 cm.).
Paris, Palais de l'Institut.

244 Jean Reboul, 1849.
Buste.
Voir catalogue n° 58.

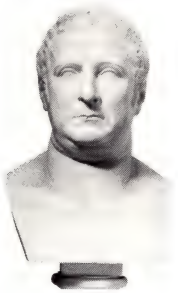
245 Madame Récamier (1846).
Médaillon, marbre.
Non retrouvé.
Exemplaire en terre cuite, collection privée.

246 Auguste Romieu (1852).
Buste, plâtre.
Non retrouvé.

247 Le docteur Roth.
Médaillon, terre cuite.
Non retrouvé.

248 Jean-Jacques Rousseau, 1821.
Buste.
Voir catalogue n° 59.

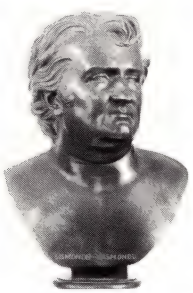
249 Jean-Jacques Rousseau, 1834.
Statue.
Voir catalogue n° 60.



250 Auguste Saladin de Budé.
Buste, marbre (H. : 48 cm.).
Crans-sur-Céligny, collection privée.

251 Narcisse-Achille, comte de Salvandy (vers 1847).
buste, marbre.
Non retrouvé.
Réplique en bronze par Eugène Lequesne (1873) au Lycée Henri IV à Paris.

252 Mademoiselle de Salvandy (vers 1847).
Médaillon.
Non retrouvé.



253 Jean-Charles-Léonard Simonde de Sismondi, 1843, (Salon de 1843).
Buste, bronze (H. : 66 cm.) et moulage en plâtre, Genève, MAH.

254 La princesse Marie de Solms (vers 1850).
Buste, marbre.
Non retrouvé.

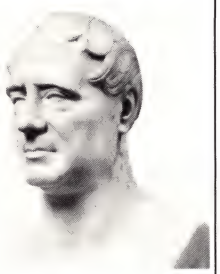
255 Le maréchal Soult, 1840.
Statue, marbre.
Musée de Versailles.

256 Gaspare Spontini (1848-1849).
Buste, marbre.
Non retrouvé.

257 Isaac Straus, 1851.
Médaillon, bronze (diam. : 24 cm.).
Paris, Musée Carnavalet.

258 Guillaume Tell (vers 1846).
Projet pour un monument à Genève.
Non retrouvé.

259 Madame Elise Thiers (après 1833 et avant 1841).
Buste.
Non retrouvé.



260 Jean Tur (1851).
Buste, marbre (H. : 54 cm.).
Genève, MAH.

261 Jean Tur (1851).
Médaillon, plâtre (diam. : 22 cm.).
Paris, collection privée.

262 Louis, duc de Vendôme (1836).
Statue, plâtre (H. : 204 ou 225 cm.).
Prytanée militaire de Saint-Cyr, détruite pendant la seconde guerre mondiale.

263 Claude Vignon (après 1848).
Statuette, plâtre (H. : 48 cm.).
Laprade (Charente), collection privée.

264 Le général Wellington.
Statuette.
Voir catalogue n° 61.

265 Femme non identifiée.
Tête, plâtre (H. : 13 cm.).
Paris, Musée des Arts décoratifs.

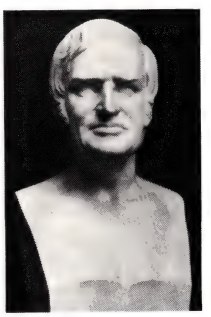
266 Femme non identifiée.
Buste, marbre.
Voir catalogue n° 62.

267 Femme non identifiée (1834).
Buste.
Non retrouvé.

268 Femme non identifiée.
Buste.
Rio de Janeiro.
Non retrouvé.

269 Femme non identifiée.
Statuette, plâtre (H. : 36 cm.).
Paris, collection privée.

270 Femme non identifiée.
Médaillon, ivoire.
Non retrouvé.



271 Homme non identifié (1852).
Buste, marbre, signé J. Pradier et E. Guillaume.
Collection privée.

272 Homme non identifié.
Médaillon, bronze (diam. : 18,5 cm.).
Collection famille Pradier.

Statuettes

Nombreuses sont les statuettes portant, en général sur la base, l'inscription PRADIER qui ne sont pas l'oeuvre de James Pradier. D'autres statuettes ont été attribuées par erreur à Pradier dans des catalogues de vente ou des ouvrages sur la sculpture du XIXe siècle. Ne sont mentionnées ici que les statuettes attestées ou dont l'origine a pu être clairement établie.
Les titres retenus sont ceux que fournissent les documents. Les éditeurs des statuettes de Pradier se sont plu à en modifier les titres pour les mettre au goût du jour. A défaut d'informations sûres, c'est le titre traditionnel qui a été retenu.

273 L'Amour et la Pudeur (avant 1851).
Statuette, plâtre.
Non retrouvée.

274 L'Ange gardien (1842).
Statuette.
Non retrouvée.
Edition en bronze, plâtre et biscuit attestée.

275 Aréthuse.
Voir catalogue n° 63.

276 L'automne.
Statuette (buste).
Attestée.

277 L'Attente du plaisir.
Statuette, terre cuite.
Non retrouvée.

278 Bacchante à l'Amour.
Voir catalogue n° 65.

279 Bacchante debout et Satyre.
Statuette chryséléphantine (orfèvrerie par Froment-Meurice).
Non retrouvée.
Edition en bronze (H. : 60cm.)., Paris, collection privée, et en plâtre (H. : 64 cm.), Genève MAH.

Bacchante ivre. Voir répertoire 278.

280 Bayadère assoupie sur des coussins (vers 1847).
Voir catalogue n° 66.

281 La Chasse.
Statuette, plâtre (H. : 56 cm.).
Genève, MAH.
Edition en bronze attestée.
Pendant : La Pêche (répertoire 321).

La Chemise enlevée.
Voir répertoire 300.

282 Cornélie et ses enfants.
Statuette, bronze.
Non retrouvée.

283 Danaé couchée (avant 1844).
Statuette, plâtre.
Non retrouvée.

284 Danseuse africaine au tambourin.
Voir catalogue n° 67.

Danseuses à la guirlande.
Voir répertoire 305.

285 Danseuse à l'écharpe (vers 1840).
Voir catalogue n° 68.

286 Diane accroupie (vers 1844).
Voir catalogue n° 69.

287 Diane endormie (vers 1844).
Voir catalogue n° 70.

288 Diane et Endymion.
Voir catalogue n° 71.

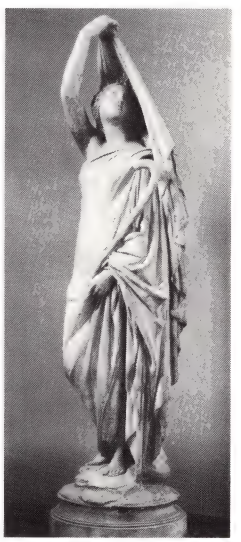
289 Didon.
Statuette.
Attestée.

290 Dolce farniente (1846).
Voir catalogue n° 72.

291 L'Esclave (avant 1844).
Statuette (H. : 52 cm.).
Edition en plâtre et bronze attestée.

292 L'Espérance (1847-1848).
Statuette.
Non retrouvée.

293 Etoile du Berger, Le Jour.
Statuette, plâtre (H. : 51 cm.).
Genève, MAH.



294 Etoile du Berger, La Nuit.
Statuette, plâtre (H. : 53 cm.).
Genève, MAH.

295 Femme agacée par l'Amour.
Statuette, plâtre (H. : 30 cm.).
Collection privée.

296 Femme à la chèvre (avant 1847).
Voir catalogue n° 73.

297 Femme au chat.
Voir catalogue n° 74.

298 Femme couchée (vers 1842).
Voir catalogue n° 75.

Femme en prière.
Voir répertoire 327.

Femme lisant un livre.
Voir répertoire 310.

299 Femme mettant un bas (avant 1844).
Voir catalogue n° 76.

300 Femme ôtant sa chemise.
Voir catalogue n° 77.

301 Femme se tressant les longs cheveux.
Statuette, plâtre (H. : 41 cm.).
Genève, MAH.
Edition en plâtre, carton et bronze attestée.

302 Femme portant un panier.
Statuette, bronze.
Non retrouvée.

303 Femme portant une urne.
Statuette.
Attestée.

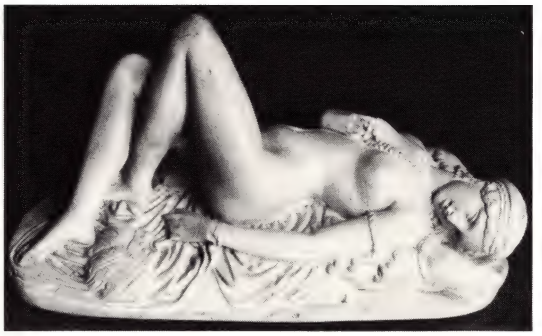
304 Femme tenant un perroquet (avant 1844).
Statuette (H. : 39 cm.).
Edition en plâtre, carton et bronze attestée.

305 Figures dansant aux fleurs.
Voir catalogue n° 78.

306 Flore au serpent (1844).
Voir catalogue n° 79.

307 Flore et Zéphyr (1841).
Voir catalogue n° 80.

308 Hébé et l'aigle de Jupiter (1824 ?).
Voir catalogue n° 81.



309 Jeune garçon portant un panier de fleurs.
Statuette plâtre.
Connue par une ancienne photographie stéréoscopique.

310 La lecture (avant 1842).
Voir catalogue n° 82.

311 Léda attirant le cygne.
Voir catalogue n° 83.

312 Léda, dite Léda des artistes (1850-1851).
Voir catalogue n° 84

313 Le moineau de Lesbie, 1852,
Voir catalogue n° 85.

314 Moine confessant une Italienne, dite également La Confession.
Statuette, bronze.
Non retrouvée.

315 La naissance de l'Amour (avant 1844).
Voir catalogue n° 86.

316 Négresse aux calebasses (avant 1844).
Statuette, bronze (H. : 31 cm.).
Paris, Musée des Arts Décoratifs.
Edition en plâtre (H. : 46 cm.), Genève, MAH ; variantes en bronze, collection privée.

Négresse au tambourin.
Voir répertoire 284.

317 Odalisque couchée.
Statuette, plâtre (L. : 20 cm.).
Paris, collection privée.

318 Odalisque dansant.
Voir catalogue n° 87.

319 L'Oiseau tombé du nid.
Voir catalogue n° 88.

320 Pâtre avec son chien mort (1841).
Statuette.
Non retrouvée.

321 La Pêche.
Statuette, bronze (H. : 52 cm.).
Genève, MAH.
Edition en plâtre attestée.
Pendant : La Chasse (répertoire 281).

322 Phryné remettant ses voiles.
Statuette, bronze (H. : 40 cm.).
Genève, MAH.

323 Le Pifferaro (1841 ?).
Statuette, plâtre (H. : 45 cm.).
Genève, MAH.

324 La Planète Le Verrier (après 1846).
Statuette.
Non retrouvée.

325 Le premier pas de Bacchus (1823-1824).
Voir catalogue n° 89.

326 Les Premiers Pas, dit également La Mère de famille.
Statuette, plâtre.
Connue par une ancienne photographie stéréoscopique.

327 La prière (avant 1838).
Voir catalogue n° 90.

328 Le printemps.
Statuette, buste.
Attestée.

329 Psyché au miroir.
Statuette, bronze.
Non retrouvée.

330 La Repasseuse.
Voir catalogue n° 91.

331 Romaine nue ôtant ses bijoux, dite également Minente (1841).
Statuette.
Non retrouvée.

332 La Toilette (avant 1844).
Statuette (H. : 32 cm.).
Edition en plâtre et en bronze attestée.
Connue par une ancienne photographie de l'Album de Salvator Marchi.

333 Vénus aux Amours (1822).
Statuette.
Non retrouvée.

334 Vénus au bain.
Voir catalogue n° 64.

335 Vénus à la coquille.
Voir catalogue n° 92.

336 Vénus donnant la volée à l'Amour (1841).
Statuette.
Non retrouvée.

337 La Vérité (avant 1844).
Statuette (H. : 32 cm.).
Edition en plâtre et en bronze attestée.

338 Vierge de l'Immaculée Conception.
Statuette, plâtre.
Connue par une ancienne photographie stéréoscopique.

339 Le *Grand Surtout* (milieu de table) du duc d'Orléans, achevé en 1839, comprenait plusieurs statuettes de Pradier pour les « bouts de table », nommées :
Varlet tenant un faucon
Pêcheuse
Chasseresse qui vient d'atteindre une biche
Chasseur océanien combattant une panthère
Africain luttant contre un lion
Pêcheuse africaine
Pêcheur napolitain
Egyptien et un crocodile

340 Le *Second Surtout* comprenait six cavaliers en bronze de divers pays et de diverses époques dont l'un au moins était l'œuvre de Pradier.
Sur ces deux ensembles voir J. de Caso, *supra*, p. 44, note 104.

Additions au Répertoire sommaire des sculptures

341 Jeune fille non identifiée, 1852.
Buste, marbre (H. : 26,5 cm.).
Bruxelles, collection privée.

342 Claire Pradier, morte.
Médaillon, plâtre (diam. : 21,5 cm.).
Paris, collection privée.

Index

Cet index recense les sujets des œuvres d'art, les noms d'artistes (autres que James Pradier) et de correspondants cités dans les titres des notices du catalogue et le « Répertoire sommaire des sculptures de Pradier », à l'exclusion des textes des introductions.
Les chiffres se rapportent aux *numéros* du catalogue. Précédés de la lettre R, ils se rapportent aux *numéros* du « Répertoire ».

Absence (L') : 180
Acis : 9, R26
Achille : 17, R35
Adonis : R39
Affre (Msgr.) : R130
Aigues-Mortes : 131, R193
Amazone : R74
Amenlier (A.) : 139, R120
Amnistie (L') : R62
Amour : 3, 13, 12, 86, 140, R11, R30, R31, R41, R273, R278, R295, R315, voir aussi *Vénus*
Anacréon : 12, R30
Ange : R129, R274
Angoulême (duc d') : R50
Apollon : R1
Arc de triomphe : voir *Paris*
Arc (Jeanne d') : R131
Arcet (J.P d') : 41, R132, R133
Aréthuse : 63, R275
Aristée : R2
Artois (comte d') : R134
Atalante : 20, 137, R40
Attente (L') : R277
Auber (E.) : R135
Aumale (duc d') : R136
Automne (L') : R276
Auxerre : R93
Avignon : R99

Bacchante : 2, 6, 65, R9, R10, R13, R21, R278, R279
Bacchus : 89, R325
Baigneuse : 106, R45
Barbier-Walbonne (J.-L.) : R137
Baron (dr.) : 35, R138
Bayadère : 66, R28
Beaujolais (comte de) : R102, R140
Belzunce (Msgr.) : R139
Berger : 94, R293, R294, R320
Berry (duc de) : 213, R82-R93
Bessas de la Mégie (A.) : 36, R141
Bonnet (C.) : 37, 166, R143
Brun (M.) : 168, 169
Budé (A. Saladin de) : R250

Cailleux (comte de) : 205, R145
Camp (M. du) : 42, R167
Candolle (A.-P. de) : 38, 166, 214, R146
Canonge (J.) : 39, 206, R147
Cassandre : R27
Cavaignac (général) : R148, R149
Cavé (E.) : R150
Chambord (comte de) : R151, R152
Chambre des Députés : voir *Paris*
Chaponnière (J.-E.) : 181, 182
Charles X : 202, R153
Chasse, chasseresse : R15, R19, R281
Chavet (V.) : R154
Chemin de croix : R121-R127
Chloris : 14, R32
Chomel (A.-F.) : R155
Christ : 141, R94, R103, R106, R121-R127
Chrysis : R1
Centaure : R10
Cloquet (J.) : 30, 147, R78, R79
Colet (L.) : 40, R156, R157
Comédie (La) : 28, 130, R75, R76
Concorde (Place de la) : voir *Paris*
Confession (La) : R314
Constant (N.) : 149, R263
Coriolan : R3
Corneille (P.) : R158
Cornélie : R282
Craponne (A. de) : R159
Croix : 115, 141, R121-R127
Cuvier (G.) : R160
Cygne : R36
Cyparisse : R20

Damesne (général) : R161
Damremont (général) : R162, R163
Danaé : R283
Danaïde : 23, R44
Danseuse : 67, 68, 78, 96, 102, R284, R285
D'Arcet (J.P de) : 41, R132, R133
Debelleyme (L.-M.) : R164
Defresne (M.) : R165
Déjanire : R48
Demidoff (P.) : R103

Déploration : 141, voir aussi *Pietà*
Diane : 69, 70, 71, 174, R286-R288
Didon : R289
Dolce Farniente : 72, 127, R290
Doucet (C.) : R166
Dreux : 33, 97, 140, R104, R105
Drouet (J.) : 176-185
Du Camp (M.) : 42, R167
Dufour (G.-H.) : 43, 208, R168
Duhesme (général) : R169
Dumas (A.) : 197, 198
Duperré (amiral) : R170
Dupuis (E.) : R171

Endymion : 71
Enée : 173
Enfant : R36
Eloquence (L') : R70
Erard (J.-B.) : R172
Esclave : R291
Espérance (L') : R292
Etoile : R293, R294
Europe : 111
Eurydice : R6

Femme agacée par l'Amour : R295
- à la chèvre : 73, 100, 101, 140, R296
- au chat : 74, 103, R297
- couchée : 72, 75, 98, 105, R290, R298
- en prière : 90, R327
- et un chien : 112
- mettant ses bas : 76, 106, R299
- ôtant sa chemise : 77, R300
- portant un panier : R302
- portant une urne : R303
- tenant un perroquet : R304
- tressant ses cheveux : R301

Feuchères (général) : R173, R174
Figures dansant : 78, 96, R305
Filtsch (C.) : R175
Flandrin (H.) : 150
Flaubert (C.) : 44, R178
- (dr) : R176, R177
- (G.) : 199, 200, 212

Flore : 79, 80, R306, R307
Foullioy (dr.) : R179
Fortune (La) : R49
Fouque (J.-B.-M.) : 204
France (personnification de la) : R58, R73
Froment-Meurice (F.-D) : 84, 93, R279

Galathée : 9, R26
Ganymède : R8
Garçon : R309
Garde (chapelle de La) : 34, 138, R106, R107
Genève, bustes : 37, 50, 57, 59, 166, 214, R143, R226, R242, R248
– Hôtel du Grand Aigle : 160
– Ile Rousseau : 142
– monuments : 38, 60, 133, 214-218, R146, R249
– Place du Molard : 144
– Vue de la ville : 143
Génie : R66, R77
Gérard (F.) : R180
Gisants : 33, 97, 139, R104, R105
Gladiateur : R47
Glandaz (A.-S.) : 224
Grâces (Les trois) : R18
Granet (F.-M.) : R181
Guerre (La) : R67

Harpe (F.-C. de la) : R183-R186
Hébé : 81, R308
Heim (F.-J.) : 203
Hélène : 173
Homère : 21, 116-125, R7, R42
Hornung (J.) : 167
Hugo (V.) : 179, 207

Immortalité (L') : 139, R120
Inconnus, Inconnues : 62, R265-R272, R341
Indien : R24
Industrie (L') : 30, 129, 130, R86
Ingres (D.) : 150, 171
Instruction publique (L') : 26, R63

Jouffroy (T.-S.) : R182
Jour (Le) : R64, R293
Jupiter : 81, R308
Justice (La) : R72

La Harpe (F.-C. de) : R183-R186
Laïsky (M.) : R128
La Mégie (A. Bessas de) : 36, R141
Lamartine (A. de) : R187
Langlois : R188
La Pérouse : R190
Lauvergne (H.) : R189
Léda : 83, 84, 98, 99, 101, R311, R312
Lecture (La) : 82, R310
Lemot (F.-F.) : R191
Leningrad : R103, R128
Lesbie : 85, R313
Le Verrier (U.-J.-J.) : R192, R324
Liberté (La) : R52
Lille (personnification de la ville de) : R60
Louis XIV : R194, R195
Louis XVIII : R196
Louis-Philippe : 45, R197-R201
Louis (Saint) : 131, R193
Ludovica (Mme) : 199, 200
Luxembourg : voir *Paris*

Madeleine (église de la) : voir *Paris*
Malgue (La) : 31, R78, R79
Malte (île de) : R102, R140
Marceau (général) : R202, R203
Mariage de la Vierge : 137, R101
Marie-Amélie : 46, R204
Marin (J.) : 148
– (P.) : 209
Marseille : 134, 135
Mascaron : 30, R78
Massan : R205
Médée : 19, 114, 129, R38
Mégie (A. Besses de la) : 36, R141
Minente : R331
Moine : R314
Moineau de Lesbie (Le) : 85, R313
Molière : 28, R75-R77, R206
Montgolfier : R207
Montmorency (A. de) : R208, R209
Montpensier (Mlle de) : 33, 97, R105

Naissance de l'Amour : 86, R315
Napoléon Ier : 24, 126, 127, R59, R73, R108-R119, R210, R211
Napoléon III : 208
Négresse : 67, R284, R316
Néoptolème : 1, R5
Nessus : R48
Neptune : 30, R78
Nîmes, Fontaine : 29, 127, 128, 131, 220-222, R81-R85
– tombeau : 139, R120
Niobide : 4, 95, R12
Noël (L.) : 183, 184
Nuit (La) : R65, R294
Nymphe : 174, voir aussi *Bacchante*
Nyssia : 15, R33

Odalisque : 8, 87, 97, 107-109, R25, R317, R318
Octave (V.) : R212
Oiseau tombé du nid : 88, R319
Ordre public : R53
Orléans (G. d') : R213
– (F. duc d') : 32, 47-49, R214-R218, R339
– (L.-C. d') : R102, R140
Orphée : R6

Paillet (A.-G) : 193
– (V.) : R219
Paix (La) : R68
Pandore : 18, 113, R37
Panseron (A.) : R220
Paris, Arc de triomphe : 24, 132, 178, R50, R54-R59
– Bourse : 30, 129, 130, R49, R86
– Cirque d'été : R74
– Eglise de la Madeleine : 136, 137, R94-R98, R101
– Eglise S. Roch : R88
– Eglise S. Sulpice : R87
– Eglise Ste. Clotilde : R121-R127
– Fontaine de la Bastille : R51
– Fontaine Molière : 28, 130, R75-R77
– Louvre : 145
– Palais Bourbon : 26, R52, R53, R62, R63
– Palais du Luxembourg : 27, R64-R72
– Place de la Concorde : 25, R60, R61
– Tombeau de Napoléon : 126, 127, R108-R119
Pastoret (P. de) : R221
Pâtre : R320
Payen (M.) : R222
Pêche (La) : R321
Pedro (Dom) : 172, R223
Penthièvre (duc de) : 139, R104
Percier (C.) : R224
Perlet (A.) : R225
Phelippes (C.F.) : 187
Phidias : R22
Philoctète : 1, R5
Phryné : 10, 96, 130, 223, 224, R28, R322
Pictet (M.A) : 50, R226
Pietà : 34, 138, 141, R106
Pifferaro : R323
Pinto (A.G.) : R227
Poésie légère : 11, R29
Polyphème : 9, R26
Pradier (Charles-Simon) : 161, 162, 170, 171
– (Charlotte) : 56, 155, 157, 158, R228, R229
– (Christian) : 170
– (Claire) : 176, 179, 185, R230, R342
– (David) : 172
– (Jacques-Pierre) : 161
– (James) : 51, 151-153, 163-167, 173-181, 186-197, 201-211, 219-221, 223, 224, R231
– (Jeanne-Françoise) : 159, 162
– (John) : 52, 53, 56, 151, 157, 158, 171, R229, R232-236
– (Louise) : 54, 154, 155, 175, 186-200, R237, R238
– (Thérèse) : 55, 56, 156, 158, R229, R239, R240
Premiers pas (Les) : R326
Prière (La) : 90, R327
Printemps (Le) : R328
Prométhée : R16
Prudence (La) : R71
Psyché : 5, R14, R41, R329
Pudeur (La) : R273
Puget (P.) : 134, 135, R241

Rath (S.) : 57, R242
Raynouard (F.-J.) : R243
Reboul (J.) : 58, R244
Récamier (Mme) : R245
Renommées (Les) : R54-R57
République (La) : 27, R80
Repasseuse (La) : 91, R330
Résignation (La) : 139, R120
Rhône (Le) : R51
Rio de Janeiro : R129
Rome : 94, 95, 141, 146
Romieu (A.) : R246
Rolle : R183-R186
Rousseau (J.-J.) : 59, 60, 166, 214-218, R248, R249

Sagesse (La) : 13, 27, 107, R31, R69
Saint André : R88, R95
– Charles Borromée : R107
– Jacques : R96
– Jean : R97
– Louis : 131, R193
– Pierre : R87, R98
Sainte Madeleine : R94
Saladin de Budé (A.) : R250
Salvandy (comte de) : R251, R252
Sapho : 16, 22, 103, 110, R34, R43
Satyre : 6, R21, R279
Signe de croix (Le) : 115
Sismondi (S.) : R253
Soldat mourant : R46
Solms (M. de) : R254
Soult (maréchal) : R255
Spontini (G.) : R256
Strasbourg (personnification de la ville de) : 25, R61
Straus (I.) : R257

Tell (Guillaume) : 133, R258
Thiers (E.) : R259
Toilette (La) : 20, R40, R332
Toulon : 147
Trou (C.-R.) : 191
Tur (J.) : R260, R261

Ulysse : 1, 17, R5, R35
Urne funéraire : 32, R100

Vendôme (duc de) : R262
Vénus : 7, 64, 86, 94, 92, 108, 173, R17, R23, R39, R333-R336
Vérité (La) : 104, R337
Versailles, cathédrale : 213, R89-R92
Victoires (Les) : 126, 127, R108-R119
Vidoc (F.-E) : 196
Vierge (La) : 34, 137, 138, 141, 175, R99, R338
Vignon (C.) : 149, R263
Ville d'Avray : 188, R99, R101, R193

Wellington (général) : 61, R264

Zéphyr : 14, 80, R32, R307

Le catalogue Statues de chair a été achevé d'imprimer sur les presses de ROTO-SADAG, Division d'arts graphiques de la TRIBUNE DE GENÈVE, le 15 octobre 1985.

Les illustrations, en offset, 2 tons, ont été réalisées par ROTO-SADAG, ainsi que la reliure.

Le papier a été fourni par la Maison BAUMGARTNER Papiers S.A.

Le laminage de la couverture est dû aux soins de la Maison Karl MEYER & Cie.

L'édition originale de base comprend 6000 exemplaires.

170 F TTC

ISBN 2-7118-2-016-5
8000 – 426